Christian Scholl
Sandra Richter
Oliver Huck (Hg.)

Konzert und Konkurrenz

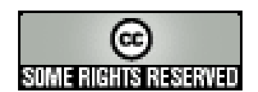
Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert



Universitätsverlag Göttingen

Christian Scholl, Sandra Richter, Oliver Huck (Hg.)

Konzert und Konkurrenz



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2010

Christian Scholl, Sandra Richter,
Oliver Huck (Hg.)

Konzert und Konkurrenz

Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert



Universitätsverlag Göttingen
2010

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gefördert von der
Deutschen Forschungsgemeinschaft
Emmy Noether-Programm



Satz und Layout: Christian Scholl
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabbildung: Wilhelm von Kaulbach, Die Poesie, Nachstich von G. Eilers.
Bildnachweis: bpk, Foto: Jörg P. Anders

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-941875-48-7

Inhalt

Vorwort

Der Wettstreit der Künste begann im Rahmen des Emmy Noether-Programms der Deutschen Forschungsgemeinschaft, in der angenehmen und konkurrenzfreien Atmosphäre des Jahrestreffens 2004. Dort wurden die Herausgeber dieses Bandes mit ihren Projekten und Nachwuchsgruppen in den Disziplinen Musik-, Kunst- und Literaturwissenschaft gefördert, und sie vermuteten, dass es zwischen diesen Projekten zahlreiche Verbindungen gab. Um diese Vermutung zu erhärten, planten sie eine gemeinsame Tagung zum Thema „Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert". Diese fand als DFG-Rundgespräch vom 19. bis 21. Mai 2006 an der Georg-August-Universität Göttingen statt. Mit dem vorliegenden Band möchten die Herausgeber und Beiträger ein Ergebnis dieser interdisziplinären Zusammenarbeit vorlegen.

Für die großzügige finanzielle Unterstützung der Tagung gilt unser besonderer Dank der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Weiterhin möchten wir uns bei der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen bedanken, die das Vorhaben ebenfalls gefördert hat, sowie beim Göttinger Kunstgeschichtlichen Seminar, in dessen Räumlichkeiten die Tagung stattfand und das uns mit seinen studentischen Hilfskräften unterstützt hat. Die Organisation vor Ort oblag insbesondere der Göttinger Emmy Noether-Forschungsgruppe „Romantikrezeption, Autonomieästhetik und Kunstgeschichte", deren Mitarbeitern, Dr. Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann, ebenfalls unser herzlicher Dank gilt. Hervorheben möchten wir insbesondere das Engagement und den großen organisatorischen Einsatz von Kerstin Schwedes, die den gelungenen Ablauf der Tagung erheblich geprägt hat. Bei der Erstellung des Manuskripts und bei der Textredaktion für den vorliegenden Tagungsband wirkten nochmals Reinhard Spiekermann und Kerstin Schwedes sowie Saskia Bodemer (Stuttgart) mit. Letzte redaktionelle Arbeiten übernahm Ursula Kloyer-Heß (Göttingen). Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Sandra Richter, Oliver Huck und Christian Scholl

Einleitung

Seit Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1817/18–1828/29) geistert ein Gespenst durch die gebildete Welt: das Gespenst vom Ende der Kunst. Doch Hegel meinte nur, dass die Kunst in einem spezifischen Sinne, nämlich „ihrer höchsten Bestimmung" nach zu Ende sei.[1] Diese „höchste Bestimmung" bezeichnet ein verehrendes, mythisches, vorreflexives Betrachten von Kunst. Ein Betrachten, das seit der „Reflexionsbildung", grosso modo seit dem Ende des Mittelalters, nicht mehr trägt.[2] Kunst bedarf jetzt des Urteils, der Erklärung, der Wissenschaft. Die Stunde der Kunsttheorie ist gekommen.

Tatsächlich gehört die Philosophie der Kunst zu den Hauptbeschäftigungen nicht nur der Hegel-Schule. Die Künste und ihre Wissenschaften zählen zu den Gebieten ‚des Geistes', denen im 19. Jahrhundert überhaupt erhöhte Aufmerksamkeit zuteil wird. Hegel behält sozusagen Recht, indem er der Verbindung von Kunst und Wissenschaft das Wort redet. Unser Sammelband befindet sich in gewisser Weise auf Hegels Spuren, wenn er versucht, dem Verhältnis der Künste zu ihren Wissenschaften nachzugehen.

Doch wollen wir die bewährten Pfade zugunsten wenig erforschten Territoriums verlassen: Wir wollen jenen doppelten Wettstreit untersuchen, wie er für die Kunstwissenschaften (Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft) im 19. Jahrhundert typisch ist: den Wettstreit zwischen diesen Wissenschaften, der sich aus dem Wettstreit ihrer Künste speist. Die jeweilige Kunstwissenschaft, so unsere Hypothese, bezieht ihre Geltung und ihren Rang aus der Wertschätzung ihrer Bezugs-

---

[1] Wir zitieren die „Vorlesungen" in ihrer wirkungsmächtigen Bearbeitung durch Heinrich Gustav Hotho. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. 3 Bde. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Red. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1986 (G.W.F. Hegel Werke 13–15), Bd. 13, Einleitung, S. 25. Siehe auch Annemarie Gethmann-Siefert: Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen, in: Hegel-Studien 26 (1991), S. 92–110; Eva Geulen: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt/M. 2002.

[2] Hegel: Einleitung (wie Anm. 1), S. 24.

kunst. Auf diese Weise geraten die Künste und ihre Wissenschaften in eine sich wechselseitig verstärkende Konkurrenz. Sie findet ihren Ausdruck in den zahlreichen Debatten über die jeweilige Leitkunst.

Die Leitkunst-Debatten aber erschließen sich erst aus ihrer Funktion für die jeweilige Wissenschaft und aus ihren Bezugstexten: Im Ausgang aus dem Missverständnis der ‚ut pictura poiesis'-Formel des Horaz wurden Poesie und Bildkünste in eine wechselseitige Abhängigkeit gebracht. Ließ sich diese Abhängigkeit in Poetik und Ästhetik des 18. Jahrhunderts noch produktiv nutzen, um ein Primat des Visuellen zu postulieren und die zeitgenössische Kunstreflexion mit derjenigen der Antike zu verbinden, geriet die Formel im 19. Jahrhundert, vor allem nach der Romantik, welche die bildende Kunst noch unter das Leitbild der Poesie stellte, zunehmend unter Beschuss: Die Vorstellung von einer Hierarchie der Künste galt jetzt als zu undifferenziert und als zu stark zugleich; die Künste wollten sich nicht mehr über- und unterordnen lassen.[3] Das neue Ideal hieß Multimedialität. Als langfristig anschlussfähiger erwies sich deshalb die durch Lessing angestoßene „Laokoon"-Debatte, weil sie sich den medialen Eigenheiten von bildender Kunst, Plastik und Literatur widmete.[4] Vergleichbar turbulent verlief die Auseinandersetzung über die Stellung der Musik: Da sie durch Hegel und in der Hegel-Schule gering geschätzt wurde, werteten Schopenhauer und Nietzsche sie mit erheblichem polemischen Aufwand wieder auf.[5] Dabei treten ontologische oder quasi-ontologische Unterscheidungen in den Vordergrund: Die Künste werden einmal mit Hilfe ihrer vordringlichen Sinne Auge und Ohr, ein anderes Mal epistemologisch mit Hilfe der Kategorien von Raum und Zeit erfasst.

Doch vollzog sich der Aufstieg der Kunstwissenschaften im 19. Jahrhundert nicht nur vor dem Hintergrund dieser ‚großen ästhetischen Debatten', sondern auch vor dem Hintergrund wissenschaftsinterner Prozesse: der Emanzipation der Kunstwissenschaften von den antiquarischen Wissenschaften wie der Archäologie oder der Altphilologie, der Subordination und Emanzipation von der Philosophie und der Geschichtswissenschaft. Prozesse wie diese lassen sich mit den Stichwor-

[3] Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München 1995; Monika Schmitz-Emans: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20 Jahrhundert. Würzburg 1999 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 7).

[4] David Wellbery: Laocoön. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge 1984; Hans-Georg Arburg: Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren. Göttingen 1996 (Lichtenberg-Studien 11); Bild und Schrift in der Romantik, hg. v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg 1999; Monika Schmitz-Emans: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert. Würzburg 1999.

[5] Carl Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber 1988; Barbara Naumann: „Musikalisches Ideen-Instrument". Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1992; Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg Brsg. 1995 (Litterae 32); Corinna Caduff: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München 2003.

ten des Historismus und der Historismus-Kritik erfassen und wiederum aus dem Verhältnis der Kunstwissenschaften zu ihren Künsten erklären.[6] Die ‚selbstbewusste Selbstbestimmung' der Kunstwissenschaften leitet sich aus der Teilnahme am künstlerischen Geschehen und zugleich aus der Übernahme von Argumenten, Prämissen und Metaphern aus den künstlerischen Prozessen und den diese Prozesse begleitenden ästhetischen Diskursen ab. Im Blick darauf erörtert der Band, inwiefern die Künste selbst ‚ihre' Wissenschaften zu begründen halfen und in welcher Weise sie auf diese wirkten. Diese Erörterung soll jedoch nicht dabei stehen bleiben, die vielbeschworene Zeitgebundenheit kunstwissenschaftlicher Forschung festzustellen.[7] Vielmehr zielt die Fragestellung auf die Grundlagen des Kunstverständnisses sowie auf die Grundlagen des Selbstverständnisses der Kunstwissenschaften.

Wie folgenreich die Begründung der Kunstwissenschaften aus ihren Künsten ist, zeigt der Umstand, dass der Stellenwert der jeweiligen Kunstwissenschaft seit dem 19. Jahrhundert an den Rang ihrer Bezugskunst gebunden ist. Aus dieser Verbindung ergaben sich für die Disziplinen neue Perspektiven, aber auch ein neues Spannungspotential. Seither bestimmt es das Selbstverständnis dieser Wissenschaften mit. In besonderem Maße zeigt sich dies in der Kunstgeschichte. Im späten 19. Jahrhundert avancierte sie mit Vertretern wie Alois Riegl oder Heinrich Wölfflin zu einer führenden, für die anderen Kunstwissenschaften vorbildlichen Disziplin;[8] im Laufe des 20. Jahrhunderts aber geriet sie immer wieder in vermeintliche und tatsächliche Krisen. Diese Krisen ergaben sich nicht zuletzt aus dem Konflikt zwischen dem Anspruch, im Kunstwerk den „Zeitgeist" in einer anschaulichen, der Zeitlichkeit gleichsam enthobenen Gestalt beschreiben zu können, und der gegenläufigen Einsicht in die Historizität und Konventionalität von Kunst. In diesem Zusammenhang spielen die Nachbarkünste zumindest metaphorisch immer wieder eine Rolle: Inhaltliche, sozusagen ‚literarische' Elemente werden als Gefahren angesehen und eine als universal bewunderte Musik gilt als Leitbild. Es ist eine Aufgabe des Bandes, derartige Grenzziehungen und Grenzöffnungen, die Proklamierung von Leitkünsten und die Disqualifizierung von „Unkunst" zu untersuchen.

---

[6] Hannelore Schlaffer u. Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt/M. 1975; Michael Schlott: Mythen, Mutationen und Lexeme. ‚Historismus' als Kategorie der Geschichts- und Literaturwissenschaft, in: Scientia Poetica 3 (1999), S. 158–204; Tom Kindt u. Hans-Harald Müller: Historische Wissenschaften – Geisteswissenschaften, in: Fin de siècle. Ein Handbuch, hg. v. Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel. Stuttgart 2008, S. 662-679.

[7] Für die vom Impressionismus geleitete Rezeption romantischer Malerei durch Alfred Lichtwark und andere Sabine Beneke: Im Blick der Moderne. Die ‚Jahrhundertausstellung deutscher Kunst' (1775−1875) in der Berliner Nationalgalerie 1906. Berlin 1999.

[8] Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt/M. 1979.

In diesem Zusammenhang spielt die methodische Grundlage der Kunstwissenschaften, vor allem der Austausch von Beschreibungs- und Interpretationsverfahren zwischen Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft eine wichtige Rolle. Die von Oskar Walzel bzw. Guido Adler propagierte Übernahme der kunstgeschichtlichen Stilanalyse als Modell für die Literaturwissenschaft bzw. die Musikwissenschaft, der Rhythmus-Analyse als Modell für die Lyrik-Analyse oder des Textbegriffs und der Textkritik in die Musikwissenschaft sind Beispiele für einen solchen Austausch der Methoden: Auf welchen Grundlagen beruhen derartige Übernahmen, wie werden sie argumentativ gestützt und was sagen sie über den Dialog der Künste und ihrer Wissenschaften aus?

Diese Fragen wollen wir nicht nur stellen, um das Wechselverhältnis der Kunstwissenschaften untereinander in den Blick zu bekommen, sondern auch, um die Bezüge der Kunstwissenschaften auf andere Wissenschaften zu erörtern. Drei Bezüge erweisen sich als besonders wirkungsmächtig: erstens der Bezug der Kunstwissenschaften auf die Geschichtsphilosophie Hegels, die sowohl das Verhältnis der Künste untereinander als auch dasjenige ihrer Wissenschaften bis weit ins 19. Jahrhundert bestimmt.[9] Die zweite Bezugnahme kann in gewisser Weise als Reaktion auf die dominante Geschichtsphilosophie betrachtet werden: Seit den 1870er Jahren vor allem gilt die Psychologie oder Erfahrungsseelenlehre als verbindendes Glied zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften.[10] Sie kristallisiert sich als neue Leitdisziplin für die Kunstwissenschaft heraus.[11] Es ist drittens auf das Projekt einer umfassenden Kulturwissenschaft und Kulturgeschichte einzugehen, welches auf die Neigung der Kunstwissenschaften zur Psychologie reagiert.[12] Der Band will diese Bezüge jedoch nicht einfach nachzeichnen, sondern auch fragen, welche Bezugnahme für die Entwicklung der jeweiligen Kunstwissenschaft zentraler war: diejenige auf die anderen Disziplinen oder diejenige auf die jeweilige Kunst selbst.

Der vielbeschriebenen Differenzierung der Kunstwissenschaften stehen im Ausgang des 19. Jahrhunderts Homogenisierungsversuche unter dem Aspekt einer

---

[9] Michael Titzmann: Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma. München 1978.

[10] Christian G. Allesch: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene. Göttingen u.a. 1987; Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993 (Studien zur deutschen Literatur 125); Georg Braungart: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur 130); Thomas Borgard: Immanentismus und konjunktives Denken. Die Entstehung eines modernen Weltverständnisses aus dem strategischen Einsatz einer „Psychologia prima" (1830–1880). Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 63); Gregor Streim: Introspektion des Schöpferischen. Literaturwissenschaft und Experimentalpsychologie am Ende des 19. Jahrhunderts. Das Projekt der ‚empirisch-induktiven' Poetik, in: Scientia Poetica 7 (2003), S. 148–170.

[11] Für die Kunstgeschichte: Heinrich Wölfflin; für die Literaturwissenschaft: Wilhelm Dilthey; für die Musikwissenschaft: Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf.

[12] Rüdiger vom Bruch, Friedrich Wilhelm Graf u. Gangolf Hübinger (Hg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Stuttgart 1989–1997.

transdisziplinären Orientierung auf die „Seele" entgegen – ‚Horizontverschmelzungen', die allerdings wieder zu disziplinären Verengungen und Verdichtungen neuer Interessen, etwa unter den Auspizien einer Kulturwissenschaft, führen.[13] Gerade um 1900 zeichnen sich diese Interessen dadurch aus, dass sie nicht nur wissenschaftlich, sondern auch durch die Kunst der Zeit inspiriert sind: Die Künste und ihr Wettstreit werden popularisiert;[14] umgekehrt gewinnen die Künste und ihr Publikum Einfluss auf ihre Verwissenschaftlichung.[15] Der berühmte erste Kongress der Berliner „Vereinigung für ästhetische Forschung" im Jahr 1913, der die kunstwissenschaftliche Debatte für ein breites Publikum öffnete, ist dafür typisch.[16] Die öffentlichen Meinung beschleunigte den Anspruch der Künste auf universelle Gültigkeit, und zugleich forcierte sie die Polarisierung der Kritiker: Während die einen für eine Popularisierung der Kunst eintraten, bestritten die anderen, dass die Künste von der Mehrheit der Menschen verstanden werden können. In der Ästhetik und in der Kunstgeschichte wurde diese Auffassung teilweise von denselben Personen vertreten, die auch die Universalität von Kunst behaupteten (etwa von Konrad Fiedler). Doch schlägt sich die gesamte Debatte in einer Pluralität der Positionen nieder: in einem stärker wissenschaftlich und einem stärker gesellschaftlich, am ‚Populären' und Marktgängigen orientierten Verständnis sowie in vermittelnden Ansichten.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes erschließen diese Ausdifferenzierungs- und Homogenisierungsprozesse im Vergleich der einzelnen Kunstwissenschaften. Ziel ist es erstens, die Auseinandersetzung zwischen den Künsten, ihre Abgrenzung und Verbindung zu untersuchen, und zwar auf ‚realer' wie auf metaphorischer Ebene. Zweitens fragt der Band, inwiefern diese Auseinandersetzung zur Begründung der unterschiedlichen kunstwissenschaftlichen Disziplinen beigetragen hat – im Blick auf ihr Selbstverständnis als Wissenschaften, auf ihre Annahmen über ihren Gegenstand und auf die Frage, inwieweit sich die Diskurse innerhalb der Künste und innerhalb der Kunstwissenschaften unterscheiden. Drittens geht es darum zu zeigen, inwiefern die Prämissen, die zur Begründung der Disziplinen entwickelt wurden, nach wie vor Gültigkeit beanspruchen – direkt durch ihre disziplinäre Kanonisierung und indirekt selbst durch die gebrochene Wirksamkeit jener wissenschaftlichen Meistererzählungen, die sie hervorgebracht haben.

---

13 Vom Bruch, Graf u. Hübinger (wie Anm. 12).

14 Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900, hg. v. Andreas Beyer und Dieter Burdorf. Heidelberg 1999; Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende, hg. v. Volker Kapp u.a. Berlin 1997.

15 Mirjam Storim: Ästhetik im Umbruch. Zur Funktion der ‚Rede über Kunst' um 1900 am Beispiel der Debatte über Schmutz und Schund. Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 88), Beth Irwin Lewis: Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late-Nineteenth-Century Germany. Princeton, Oxford 2003.

16 Vgl. dazu den Beitrag von Toni Bernhart in diesem Band.

Ausgehend von den Parallelen einer Gliederung des Gegenstandes Musik in Johann Nikolaus Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik* (1792) und Hugo Riemanns *Grundriß der Musikwissenschaft* (1908) sowie der Tatsache, dass es sich bei ersterer um eine Bibliographie, bei zweiterem hingegen um den Entwurf einer in Leipzig durch den Verfasser gerade institutionell neu begründeten wissenschaftlichen Disziplin handelt, der zugleich ein Gegenentwurf zu demjenigen Guido Adlers (*Ziel, Umfang und Methode der Musikwissenschaft*) ist, unternimmt Oliver Wiener eine Archäologie musikalischer Systemarchitekturen im 18. Jahrhundert, die die Genese von Forkels die historische Denkfigur als Gebiet sui generis etablierenden Systematik aufzeigt. Zugleich legt sie deren Wirkung auf die Fachsystematik der im ausgehenden 19. Jahrhundert begründeten Musikwissenschaft offen.

Der verbreiteten Ansicht, wonach die Musikwissenschaft in der Form der Geschichtswissenschaft und nicht etwa jener der Musikästhetik oder der Musiktheorie Universitätsdisziplin geworden sei und es an den Konservatorien im 19. Jahrhundert keine ‚wissenschaftliche Emanzipation' gegeben habe, hält Oliver Huck entgegen, dass die Anteile an der Ausprägung einer Musikwissenschaft den Ausbildungsschwerpunkten der Institutionen Konservatorium und Universität tatsächlich diametral entgegengesetzt waren. In der Auseinandersetzung mit den Musikern am Konservatorium entsteht der Zwang zu einer wissenschaftlichen Begründung jenseits der Handwerkslehre als Poetik, die Moritz Hauptmann und Hugo Riemann annehmen. An der Universität hingegen zwingen die bereits etablierten Disziplinen die Musikwissenschaft zur Bestimmung ihres Gegenstandes. Zunächst wird primär Musiktheorie angeboten. Sie bildet auch den Schwerpunkt der Publikationen der ersten Professoren des Fachs in Berlin und Leipzig, die sich als Regelpoetik mit unterschiedlichen ästhetischen Schwerpunkten verstehen lassen und weitaus weniger der Methodik einer historischen Wissenschaft verpflichtet als vielmehr Teil einer auf die Produktion von Tonkunst zielenden produktiven Tonwissenschaft sind. Die musikgeschichtlichen Arbeiten flankieren und legitimieren die poetologische Dogmatik. An den Universitäten wurde im Gegensatz zu den Konservatorien (vgl. die publizierten Vorlesungen von Franz Brendel und August Reißmann) jedoch in der Regel gerade keine komplette Musikgeschichte gelesen.

Hugo Riemanns Grundlegung einer wissenschaftlichen Theorie der musikalischen Syntax, die zugleich Vortragslehre sein will und ist, nimmt ihren Ausgang gleichermaßen von der musikalischen Praxis und einer seit der Jahrhundertmitte von ästhetischen Begründungszusammenhängen fort strebenden Kunstlehre. Mit Hilfe der von Friedrich Nietzsche geprägten Definition des Motivs als kleinster struktureller Einheit als „Gebärde des Affekts" scheint Riemann zudem eine Versöhnung des für das 19. Jahrhundert prägenden Gegensatzes von Form- und Inhaltsästhetik der Musik gelungen zu sein. Wenn das Ziel der Werkanalyse die Offenlegung der motivischen Struktur ist, wird damit wie Hans-Joachim Hinrichsen betont, zugleich die Mikrostruktur der musikalischen Expressivität offenbar; das

Verstehen von Musik wird nicht länger als intuitiver, sondern als rationaler Vorgang begriffen.

Der Etablierung der Kunstgeschichte als Wissenschaft widmen sich die Beiträge von Heinrich Dilly und Henrik Karge am Beispiel jeweils eines Protagonisten. Sie zeigen dabei auch, dass von einer Trennung zwischen Kunstgeschichte und der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, wie man sie im Gefolge Hegels hat diagnostizieren wollen, keine Rede sein kann.[17] Dilly demonstriert am Beispiel des in Königsberg wirkenden Ernst August Hagen, dass die Grenzen zwischen den Disziplinen in den 1830er Jahren noch nicht fest gezogen waren. Hagen gilt als derjenige Wissenschaftler, der ab 1830 die erste kunsthistorische Professur an einer preußischen Universität innehatte. Sein Wirken war jedoch weitaus weniger von der universitären Forschung und Lehre als vielmehr vom Engagement für die lokale Kunsthistoriographie und Kunstpraxis bestimmt. Er beteiligte sich nicht an dem Großprojekt einer Weltkunstgeschichte, wie es zur gleichen Zeit etwa Karl Schnaase betrieb.

Schnaases ausgreifendes Vorhaben einer „Geschichte der bildenden Künste" steht im Mittelpunkt des Beitrags von Henrik Karge. Dieser beleuchtet und kontextualisiert Schnaases kulturgeschichtlich fundiertes Verständnis vom Verhältnis der Künste und Kunstgattungen zueinander und zur Wirklichkeit. Er zeigt die Besonderheiten dieses systematischen Entwurfes gegenüber anderen zeitgenössischen und späteren Kunstgeschichten auf und verfolgt zugleich die Entwicklung von Schnaases Selbstverständnis als Wissenschaftler, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend in eine Distanz zur neueren, immer mehr auf Einzelforschung setzenden Kunstgeschichte geriet.

Diese Orientierung auf die Einzelforschung entspringt auch einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts prominenten akademischen Denkrichtung: dem Herbartianismus mit seinem Interesse an empirischen Forschungsmethoden, an den formalen Eigenheiten der Künste und den einzelnen artistischen „Zweigwissenschaften". In ihrem Beitrag über die Berliner Völkerpsychologie (Heymann Steinthal, Moritz Lazarus) und ihre *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* (1859-1890) erörtert Céline Trautmann-Waller die wissenschaftlichen Konsequenzen dieser Differenzierung der Kunstwissenschaften. Sie zeigt, wie die Völkerpsychologie an dem post-hegelianischen Konstrukt eines „Gesamtgeistes" festhielt und sich bemühte, nicht-reduktionistische, methodisch innovative Deutungen von Kunst (von der „Volkskunst" bis hin zur „hohen Kunst") vorzulegen. Zu diesem Zweck arbeitete sie eng mit Fachwissenschaftlern der neu entstehenden Kunstdisziplinen zusammen – mit dem Ziel, den auseinanderdriftenden Wissenschaften einen gemeinsamen methodischen und ideellen Horizont zu stiften. Doch

[17] Vgl. auch Hubert Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950. München 2001.

nicht immer wurde diese Zusammenarbeit unter forschungsprogrammatischen Vorzeichen positiv aufgenommen: Die Geltung von Musik als Kunst und ihr Stellenwert im deutschen Kaiserreich waren es, die die maßgeblich von Carl Stumpf als Leiter des Berliner Phonogramm-Archivs vertretenen Forschungen über die Musik anderer Kulturen mit ihrer methodischen Orientierung an Naturwissenschaften und Psychologie als einen Gegenentwurf zur Historischen Musikwissenschaft marginalisierte, obwohl oder gerade weil die musikethnologische und musikpsychologische Forschung ihren analytischen und historisch akzentuierten Erkenntnisgewinn durch die Tonkunst zu legitimieren versuchte. Die Beiträge von Carlos Spoerhase und Sandra Richter widmen sich zentralen Grundbegriffen, welche die Kunstwissenschaften noch heute beschäftigen: der Dunkelheit, der Anschaulichkeit und der Sprachlichkeit. Mit der Dunkelheit untersucht Spoerhase ein Phänomen, das Kunstwissenschaftler seit jeher fasziniert hat. Aber bei diesem Phänomen handelt es sich streng genommen um ganz unterschiedliche Phänomene, und ein Teil ihrer scheinbaren Unerklärbarkeit lässt sich schon aus dieser Unterschiedlichkeit erklären: Zu den Spielarten der Dunkelheit gehören nämlich beispielsweise die ambiguitas, die sprachliche Mehrdeutigkeit, und die obscuritas, die semantische, rhetorische, ästhetische oder hermeneutische Unverständlichkeit. Zu den spezifischen Kompetenzen aller Kunstwissenschaftler zählt, so Spoerhase, auch die „Unverständlichkeitskompetenz" oder die Fähigkeit, Phänomene wie die Dunkelheit zu erkennen und zu beschreiben.

In ihrem Beitrag über Anschaulichkeit und Sprachlichkeit zeigt Richter, wie zwei Kunstwissenschaftler mit der Beschreibung und mit dem Verstehen solcher Unverständlichkeiten ringen und wie ihr Konflikt einen folgenreichen ‚Paradigmenwechsel' in der Ästhetik und Literaturwissenschaft einleitet: Inspiriert durch die bildende Kunst und die klassizistische Ästhetik hatte sich Friedrich Theodor Vischer, Professor für Ästhetik und Literatur an den Universitäten Zürich und Stuttgart, einst der Anschaulichkeit verschrieben und auch die Literatur unter ihren Auspizien gedeutet. Sein Nachfolger Theodor Alexander Meyer klagt Vischer deshalb des Verrats an der Literatur an, polemisiert gegen die Dunkelheit der Anschaulichkeit und hebt (gestützt auf die zeitgenössische Philosophie der Sprache) die Sprachlichkeit als neuen Leitbegriff für Ästhetik und Poetik hervor. Er leitet damit einen folgenreichen theoretischen Wandel ein, der in der Literaturwissenschaft später unter dem Stichwort „werkimmanente Methode" firmiert.

Mit den Irrationalitäten und Emotionalitäten, die solche ‚Paradigmenwechsel' wie die Philologie überhaupt begleiten, befasst sich Steffen Martus in einem Beitrag über Gustav Freytags Erfolgsbuch *Die verlorene Handschrift* (1864). Martus behandelt die Wissenschaften also aus umgekehrter Sicht, indem er die Literatur zum Anlass für eine „Praxeologie", eine Vermessung der Praktiken, Emotionen, der nicht-primär oder auch gar nicht-wissenschaftlichen Attitüden ihrer Wissenschaft nimmt. Michael Bernays, der erste ordentliche Professur für Neuere Deutsche

Literatur an der Universität München, verfasste seinerseits eine Rezension auf Freytags Roman. Mit seinen Beobachtungen und Darstellungen von Fälscherkult, Philologenethos und Literaturliebhaberei gab der Roman sozusagen die Stichworte für die Begründungen eines Faches vor, das sich endlich auch mit den ästhetischen Erzeugnissen der zeitgenössischen Gegenwart befassen sollte. Freytags Buch war jedoch kein echtes Gründungsdokument der Neueren Deutschen Literatur: Bernays erhielt seine Professur erst Jahre nach dem Erscheinen der *Verlorenen Handschrift*.

Andreas Beyer hingegen behandelt den berühmten „Holbeinstreit" von 1871 als ‚echten' Gründungsmoment einer akademischen Kunstgeschichte. Er zeigt, in welchem Maße die Auseinandersetzung über die Echtheit der Darmstädter oder Dresdner Madonna Hans Holbeins d. J. zugleich ein Streit zwischen (romantisch geprägten) Künstlern und Kunsthistorikern über die Deutungshoheit in der Kunst war. Vordergründig trennte sich hier eine empirisch argumentierende Kunstwissenschaft von einer normativ-ästhetisch argumentierenden Künstlerschaft, wobei die ästhetische Kategorie der Schönheit durch das kunsthistorische Kriterium der Echtheit ersetzt wurde. Allerdings zeigt Beyer auch, dass Echtheit im Ersatz von Schönheit zu einem Qualitätsmerkmal erhoben wurde – eine Umwertung, die bis heute nachwirkt, wie man an den Folgen des Rembrandt-Research-Projects feststellen kann.

Dass sich die Kunstgeschichte in ihrem Selbstverständnis als Wissenschaft gleichwohl auf bestimmte ästhetische Prämissen gründet, zeigt Christian Scholl am Beispiel der eingeschränkten Kanonisierung romantischer Malerei im ausgehenden 19. Jahrhundert. Dabei kommt insbesondere die Frage nach der Leitkunst zum Tragen: Während die Romantiker der Poesie eine führende Rolle zugesprochen und hierfür auch ein Überschreiten der Mediengrenzen in Kauf genommen hatten, setzten sich später autonomieästhetische Positionen durch, die eine strikte Trennung des „Bildkünstlerischen" vom „Poetischen" forderten. Als Leitkunst fungierte nun zunehmend die in Bezug auf ein Eigengewicht des Inhaltlichen unverdächtige Musik.[18] Scholl legt am Beispiel Caspar David Friedrichs dar, wie Musikmetaphern bei der „Wiederentdeckung" und Kanonisierung von Künstlern der Romantik eingesetzt und gezielt gegen Metaphern aus dem Bereich der Poesie ausgespielt wurden.

Das Verhältnis von Musik und Architektur in den ästhetischen Auseinandersetzungen des 19. Jahrhundert und der anbrechenden Moderne untersucht Andrea Gottdang. Sie zeigt, dass es zwar frühzeitig zu metaphorischen Vergleichen kam, in der Ästhetik jedoch lange Zeit vor allem die grundlegenden Differenzen hervorgehoben wurden. Zu einer entscheidenden Wende kam es, als man die Architektur

[18] Vgl. auch Thorsten Valk: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt a.M. 2008 (Das Abendland NF 34).

von dem Leitbild der Bildkünste zu lösen suchte und die Eigengesetzlichkeit des Raumes sowie die zeitliche Erschließung von Architektur beschwor. Gottdang zeigt die Schlüsselrolle, welche die Popularisierung von Albert Einsteins Relativitätstheorie für das ins kosmische gewendete Verhältnis von Architektur und Musik spielte. Am Beispiel Hermann Sörgels und anderer Theoretiker verfolgt sie das sprunghafte Ansteigen von Musikmetaphern in der Architekturbetrachtung in den 1920er Jahren und interpretiert dieses vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Utopie einer Versöhnung von Kunst und Wissenschaft.

Eine solche Versöhnung war einigen Zeitgenossen der 1900er Jahre bereits ein ernstes wissenschaftliches und populärwissenschaftliches Anliegen. Toni Bernhart beschreibt, wie sich unter der Leitung von Max Dessoir im Jahr 1908 die *Vereinigung für ästhetische Forschung* gründete, wie sie ihr internationales Netzwerk aufbaute, im Jahr 1913 einen ersten vielbeachteten Kongress veranstaltete und in der im Jahr 1906 selbstgegründeten, noch heute bestehenden *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* veröffentlichte. Die Vereinigung kam ihrem Ziel der Versöhnung sehr nah: Ihre Mitglieder gehörten allen Kunstwissenschaften an, und einige unter ihnen verstanden sich auch selbst als Künstler. Dadurch, dass sie sich am „Puls der Zeit" orientierte, gelang es der Zeitschrift, nicht nur methodisch, sondern auch sachlich zu den führenden Organen einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu werden, durch die von der Vereinigung getragene „Kinodebatte" etwa.

Mit Hilfe eines polemischen Terminus der 1960er Jahre rollt Hans-Harald Müller das weite Feld der Diskussionen über die Künste und ihre Wissenschaften von hinten auf: „Werkimmanente Interpretation" hieß das Stichwort, mit dem die methodischen Ansätze der Literaturwissenschaftler Emil Staiger und Wolfgang Kayser gern als hermetisch und esoterisch disqualifiziert wurden. Doch berücksichtigten die Kritiker dabei zum einen nicht, dass dieser Ansatz auf voraussetzungsreichen methodischen Annahmen ruhte und zum anderen bis weit in das 19. Jahrhundert zurückreichte: Von der fach- und kunstübergreifenden Kunsterziehungsbewegung (Alfred Lichtwark et al.) gingen die ersten wichtigen Impulse für eine werkimmanente Interpretation aus, und die *Vereinigung für ästhetische Forschung* griff eben diese Impulse auf. Ziel war es, dem Kunstwerk – gleich ob Gemälde, Sinfonie oder Gedicht – einen ästhetischen Primat zuzuerkennen und diesen gegen Positivismus, Biographismus und Psychologismus zu verteidigen. In Überlegungen wie diesen leben die Auseinandersetzungen der Künste und ihrer Wissenschaften im 19. Jahrhundert noch in der Gegenwart fort: in den ästhetischen und formalistischen Interessen des Strukturalismus, des Poststrukturalismus sowie des New Criticism.

Im Blick auf diese Kontinuitäten des 19. Jahrhunderts in der Gegenwart zielt dieser Band auf ein weiteres: In einer Zeit, in der sich die Kunstwissenschaften als Bild-, Text- und Tonwissenschaften neu erfinden, stellt sich offenkundig die Frage nach dem Künstlerischen der Kunst. Sie wird umso dringlicher, bedenkt man die

politische Situation ihrer Wissenschaften: Mehrere kunst- und musikwissenschaftliche Institute müssen ihre Pforten schließen. Dieser Entwicklung kann unser Sammelband nicht entgegenwirken. Doch möchte er zeigen, dass der vergangene Wettstreit der Künste und ihrer Theorien höchst aktuell ist – aktueller denn je. Denn gerade gegenwärtig sind unsere Fragestellung und unser Ansatz von großer Bedeutung. Sie erlauben es, auf das folgenreiche Paradoxon zu reagieren, dass der Geltungsanspruch der Kunstwissenschaften durch ihre Horizontverschmelzung zu einer Kulturwissenschaft zunehmend bezweifelt wird, obwohl die Prämissen der Begründung eben dieser Kulturwissenschaft aus dem Verhältnis der Künste zueinander entschlossen tradiert werden.

Weil die Kunstwissenschaften im 19. Jahrhundert ihre Bedeutung an die Relevanz der Kunst banden und daraus ihr Potential zur Emanzipation von den antiquarischen Wissenschaften bezogen, war die Frage nach der ‚Gültigkeit' von Kunst für sie grundlegend. Ein ‚Ende der Kunst' wäre für sie ebenso existenzbedrohend gewesen wie ein ‚Ende der Kunstwissenschaften' für die Künste selbst. Die Neuerfindung der Kunstwissenschaften unter den Vorzeichen von Text, Bild und Klang lässt dieses Szenario zwar als obsolet erscheinen. Aber es fragt sich um so mehr, welcher Stellenwert der ästhetischen Wahrnehmung und Darstellung heute noch zukommt – und wie die neuen Text-, Bild- und Klangwissenschaft mit ihr umgehen können. Es lohnt daher, den ‚alten' Wettstreit der Künste und ihrer Disziplinen in der Zeit der Disziplinformierung des 19. Jahrhunderts zum Zeitpunkt ihrer Reformierung im 21. Jahrhundert neu in den Blick zu nehmen.

1800/1900 – Notizen zur disziplinären Kartographie der Musikwissenschaft

Oliver Wiener

Die „Ergänzung des Plans“ im fachgeschichtlichen Rückgriff: 1800/1900

Mit der folgenden Skizze zum disziplinären Mapping der Musikwissenschaft möchte ich das in diesem Band thematisierte große Neunzehnte Jahrhundert durch zwei, wenn auch weich angesetzte, diachrone Schnitte einklammern. Diese Klammer kann gerechtfertigt werden durch die erhöhte Aktualität, die disziplinäre Klassifikationstätigkeit um 1800 und um 1900, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven erhält.[1] Ein kontinuierlicher narrativer Faden soll dabei nicht gesponnen, das wissenschaftsgeschichtlich prekäre „Vorläufer“-Konzept vermieden werden.[2] Lediglich auf einige Ähnlichkeiten in der Konfiguration 1800/1900 sei hier hingewiesen, die einer tieferen wissenschaftsgeschichtlichen Ausleuchtung noch bedürfen.

---

[1] Vgl. Rainer Cadenbach, Art. Musikwissenschaft [I.4 Gegenstandsgebiete und Disziplinengliederung], in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel usw. und Weimar ²1997, Sp. 1795-1800. Zum Thema des disziplinären Mappings der Musiktheorie vgl. die Übersicht von Leslie Blasius, Mapping the Terrain, in: The Cambridge History of Western Music Theory, hg. v. Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 27-45.

[2] Georges Canguilhem, Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte, in: ders., Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze, übersetzt von Michael Bischoff und Walter Seitter, hg. v. Wolf Lepenies, Frankfurt a. M. 1979, S. 22-37, bes. S. 34-36.

Es sei hier von einem Rezeptionsdokument ausgegangen, das einen Knotenpunkt für die angesprochene Konfiguration darstellt. Im Jahr 1908, in dem Hugo Riemann zum Direktor des von ihm unter der Bezeichnung *Collegium Musicum* geschaffenen musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Leipzig ernannt wurde, brachte er in der pragmatisch-monographischen Reihe *Wissenschaft und Bildung* des Leipziger Verlags Quelle und Meyer einen knappen *Grundriß der Musikwissenschaft* heraus, der die neue akademische Disziplin in fünf „Hauptgebiete" gliederte: Akustik, Tonphysiologie, Musikästhetik, Musiktheorie im engeren Sinne und Musikgeschichte. Die bemerkenswerte Kargheit der Grenzziehungen auf der musikwissenschaftlichen Landkarte setzt sich in mehrfacher Hinsicht von einer über zwanzig Jahre älteren kasuistischen Systematisierung ab, Guido Adlers „Gesammtgebäude" der Musikwissenschaft von 1885.[3] „Die vorläufige Skizzierung der verschiedenen Gebiete der Musikwissenschaft" bedürfe, so Riemann, „weiterhin noch mancher Ergänzung, so etwa hinsichtlich der Grenzbestimmungen der Musik gegenüber anderen Künsten, mit denen sie sich zu gemeinsamer Darstellung verbinden kann (Poesie, Mimik)".[4] Wiewohl möglicherweise auf die Exegese des Wagnerschen Musikdramas gemünzt, knüpft die Formulierung generell an eine Tradition zeichentheoretischer und medialer Grenzziehungs- und Synthesedebatten zwischen den Künsten an, wie sie verstärkt in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts (z. T. als Überlagerung älterer paragonistischer Denkfiguren) etabliert worden sind. Insbesondere erinnert die Formulierung an das Ästhetik-Kapitel aus Johann Nicolaus Forkels *Allgemeiner Litteratur der Musik* (1792), das zum ersten mal das Schrifttum „Ueber die Aehnlichkeit und Verbindung der Musik mit andern Wissenschaften und Künsten" als fachliterarische, zur Kritik gehörige Sub-Gattung sui generis verzeichnet und systematisch geordnet hatte.[5] Wenige Zeilen nach dem Eingeständnis der Lakune in der pragmatisch knapp gehaltenen Umrisszeichnung gibt Riemann ein „Verzeichnis der wichtigsten enzyklopädischen Werke über Musik". Auch hierin unterscheidet sich sein Entwurf von Adlers Methodenschrift, die als weitgehend literaturvergessener Entwurf die Systematik aus dem Gegenstand einerseits und disziplinärer methodischer Praxis andererseits abzuleiten sucht. Dass sich dagegen Riemanns *Grundriß* seiner literarischen (und allgemeiner: textuellen) Herkunft bewusst sein möchte, dokumentiert der Kommentar zum ersten Eintrag des Verzeichnisses, Forkels *Allgemeiner Litteratur*. Dieses Werk sei schon durch die „orientierende[n] Auszüge", die es gebe, „in keiner Weise entbehrlich".[6] Erstaunlich ist jedoch die folgende Bemerkung, die ausschlaggebend für unsere Überlegungen ist: „Da der Plan des Werkes die in unserer Einleitung entworfene Gliederung des Gesamtgebietes der Musikwissenschaft in mancher Beziehung ergänzt, so

---

[3] Guido Adler, Ziel, Umfang und Methode der Musikwissenschaft, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1, 1885, S. 5-20.

[4] Hugo Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft, Leipzig [3]1919, S. 20.

[5] Johann Nicolaus Forkel, Allgemeine Litteratur der Musik, Leipzig 1792, S. 460-465.

[6] Riemann 1919 (wie Anm. 4), S. 21.

sei er in gedrängter Form hier mitgeteilt."[7] Dass ein Entwurf von 1792[8] die Grundrisszeichnung einer Disziplin von 1908 vervollständigen solle, hinterlässt Erklärungsbedarf. Darüber hinaus ist es keine ausgemachte Sache, ob die systematische Gliederung der *Allgemeinen Litteratur* das ideale System der Musik wiedergibt, wie es dem Göttinger Musikgelehrten vorgeschwebt haben mag, oder ob sie – die Gliederung einer Bibliographie – nicht den nolens volens hingenommenen Kompromiss aus idealem System und der Dokumentation fachliterarischer Entwicklung (und damit auch historischem Wildwuchs) darstellt. Um dies herauszufinden, ist ein Rekurs auf die systematischen Entwürfe der *musica scientia*, die das achtzehnte Jahrhundert vorgelegt und die Forkel rezipiert und modifiziert hat, nötig (um so mehr, als sie bei Fragen der Klassifikationsgeschichte des Faches nie berücksichtigt werden).

Steckbrief Forkel

1749 geboren als Sohn eines Schuhmachers in Coburg, erarbeitete sich Forkel musikalische Praxis und erlangte 1767 die Stelle eines Chorpräfekten in Schwerin.[9] In Erwartung besserer Karriereaussichten schrieb er sich zwei Jahre später an der progressiven Göttinger Universität als Student der Rechte ein. Da er sein musikalisches Können geschickt in der Universitätsstadt einzuführen verstand, übernahm er ab 1770 das Organistenamt an der Universitätskirche. Von 1772 an hielt Forkel private Vorlesungen über Musiktheorie, schlug 1778 die im Göttinger Dozentenkreis übliche Medienstrategie ein und publizierte eine gelehrte Fachzeitschrift,[10]

---

[7] Ebd., S. 21f. Es folgt ein gedrängter Auszug des Inhaltsverzeichnisses von Forkels *Litteratur*.

[8] Riemann datiert Forkels „Litteratur" versehentlich zehn Jahre früher (1782), ein Fehler, der in den Folgeauflagen des *Grundrisses*, auch in der vierten, von Johannes Wolf durchgesehenen Auflage (1928) nie verbessert worden ist.

[9] Zur folgenden Zusammenfassung vgl. Martin Staehelin, Musikalische Wissenschaft und musikalische Praxis bei Johann Nikolaus Forkel, in: Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte, hg. v. Martin Staehelin, Göttingen 1987 (= Göttinger Universitätsschriften, A/3), S. 9-26; Klaus Hortschansky, Die Academia Georgia Augusta zu Göttingen als Stätte der Musikvermittlung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag, hg. v. Wolf Frobenius, Saarbrücken 1993, S. 233-254; Axel Fischer, Johann Nikolaus Forkels „Akademische Winter-Concerte" und das Göttinger Musikleben um 1800, in: Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997, hg. v. Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 9), S. 197-209.

[10] Musikalisch-kritische Bibliothek, 3 Bde., Gotha 1778-1779. Zum allgemeinen medialen Boom der gelehrten Fachzeitschrift vgl. zusammenfassend Werner Faulstich, Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830), Göttingen 2002 (= Die Geschichte der Medien, 4), S. 242-251. Zur Führungsrolle Göttingens im Zeitschriftenwesen des heutigen niedersächsischen Raums vgl. Carl Haase, [Zweites Kapitel] Bildung und Wissenschaft von der Reformation bis 1803, in: Kirche und Kultur von der

begünstigt durch den Umstand, dass die erste Generation des musikkritischen Zeitschriftenwesens in der vorangegangenen Dekade verebbt war. Dann bewarb sich Forkel erfolgreich auf die Stelle des Akademischen Konzertmeisters. Unter dem Titel eines „Music-Directors bey der hiesigen Academie“ organisierte Forkel von nun an einen Konzertbetrieb, der auf hohes Niveau des Programms und auf das Konzept der Hörerbildung mit einem Begleitprogramm von wissenschaftlich aufgemachten Broschüren und begleitenden Vorlesungen setzte. Konzerte sind nach Forkels Ansicht „in ihrer Art eben so anzusehen, wie Akademien und Societäten der Wissenschaften“[11] – eine deutliche Absage an eine bloße Unterhaltungsfunktion.[12] Die zunehmende berufliche Konzentration ging auf Kosten der Zeitschrift, die Forkel 1779 abbrach.[13] An ihrer Stelle brachte er in den 1780er Jahren einen etwas stärker auf Popularität berechneten Almanach heraus,[14] auch dies eine der gängigen Medienstrategien der Göttinger Gelehrten. Einem generellen publizistischen Desiderat nach einer Musikgeschichte folgend und gewiss motiviert durch die Tatsache, dass jeder dritte Professor an der Göttinger Universität über allgemeine und spezielle Geschichte, Kulturgeschichte, Fach- und Literärgeschichte las,[15] somit generell ein methodologischer Schwerpunkt der Göttinger Lehre auf Geschichtsschreibung und Historik lag, beschäftigte sich Forkel ab etwa 1774 intensiv mit dem Projekt einer allgemeinen Geschichte der Musik.[16] Das Vorhaben

---

Reformation bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, hg. v. Hans Patze, Hildesheim 1983 (= Geschichte Niedersachsens, 3/2), S. 261-494, hier S. 451-463.

[11] Johann Nicolaus Forkel, Genauere Bestimmung einiger musikalischer Begriffe. Zur Ankündigung des akademischen Winter-Concerts von Michaelis 1780 bis Ostern 1781, Göttingen 1780, S. 17. Vgl. komplementär dazu die Bemerkung, was musikalische Akademien ausmache: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, Leipzig, S. 176. Die Gleichsetzung von Konzert und Akademie wird hier wieder relativiert.

[12] Ein literarischer Reflex auf Forkels aufklärerische Konzertidee findet sich in den Mittwochskonzerten von Wilhelm Heinses Musikroman Hildegard von Hohenthal (Berlin 1795/1796), vgl. Wilhelm Heinse, Hildegard von Hohenthal – Musikalische Dialogen, unter Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert v. Werner Keil, Hildesheim usw. 2002, S. 76-78. Die museumsartig konzipierte und auf historische Werkkomparation hin programmierte Einrichtung Konzert soll „die schönsten und bedeutungsvollsten Stücke […] von Palestrina an bis auf unsre Zeiten“ vor Ohren führen und dadurch die „Kunst der Musik […] nach und nach mehr Tiefe in der Geschichte der Menschheit gewinnen“ lassen (S. 77). Auch Londoner Vorbilder spielen hier, auch schon für Forkel, eine bedeutende Rolle. Vgl. John Hawkins, An account of the institution and progress of the Academy of antient music. With a comparative view of the music of the past and present times, London 1770; Charles Burney, An account of the musical performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd and 5th 1784. In commemoration of Handel, London 1785.

[13] Das Fragment zum vierten Band der Musikalisch-kritischen Bibliothek befindet sich in der Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz unter der Signatur „Mus.ms.autogr.theor. Forkel, Joh. Nik., Fortsetzung und Beschluß“.

[14] Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782; 1783; 1784; 1789, Leipzig.

[15] Repräsentativ die Übersichten bei Johann Stephan Pütter, Versuch einer academischen Gelehrten-Geschichte von der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen, 2 Teile, Göttingen 1765-1788.

[16] Das Desiderat einer Geschichte der Musik war freilich ein allgemein geäußertes, vgl. etwa Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2, Berlin 1774, S. 790: „[…] angenehm

der Dekane Christian Gottlob Heyne und Lüder Kulenkamp, Forkel – zusammen mit Dorothea Schlözer und Gottfried August Bürger – als Kandidat für eine der drei Ehrendoktorwürden vorzuschlagen, die 1787 zur Fünfzigjahrfeier der Georgia Augusta verliehen wurden, hat den Publikationsprozess beschleunigt: Die im Druck befindliche Geschichte der Musik wurde als zentrale Begründung für die Verleihung des Titels angegeben.[17] In dem Maße wie der philosophische Doktortitel förderlich für Forkels Reputation war, entpuppte sich der Zeitdruck, dem der Autor der Geschichte während der Schlussphase ihrer Abfassung ausgesetzt war, als Problem. Die Daten im Arbeitsmanuskript zeugen davon. Forkel entschloss sich pragmatischerweise dazu, weite Teile des Bandes aus dem attraktiven englischen Konkurrenzprodukt, der *General History of Music form the earliest Ages to the Present* von Charles Burney, zu plagiieren.[18] Da in den 1770er Jahren patriotische Argumentationsfiguren auch im Musikschrifttum Aufschwung erhalten hatten und dem Konkurrent Burney ein Jahrzehnt zuvor in der Veröffentlichung seines Reiseberichts durch Deutschland in dieser Hinsicht eine Ungeschicklichkeit unterlaufen war, die mit übertriebener Verletztheit als Skandal quittiert worden war,[19] konnte Forkel vergleichsweise sicher sein, dass aus den Reihen selbst der konkurrierenden deutschen Musikschriftsteller kein großes Aufheben um den Plagiatsfall gemacht werden würde. Sicherheitshalber lancierte Forkel eine selbstgeschriebene Rezension, die sein Geschäftspartner und Freund Carl Philipp Emanuel Bach 1788 als maßgebliche Autorität der norddeutschen res publica musica unter seinem guten Namen im *Hamburgischen Magazin* veröffentlichte.[20]

würde es seyn, die völlige Geschichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben."

[17] Johann Nicolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 1, Leipzig 1788; Bd. 2, Leipzig 1801; ein Fortsetzungsband, ist nicht erschienen, lässt sich auch nicht im handschriftlichen Nachlass finden. Auch der Auktionskatalog des Forkel-Nachlasses lässt keine Rückschlüsse zu. Dagegen war Forkel nach der Publikation seiner berühmten Bachmonographie mit der Vorbereitung eines Bandes zu der von Joseph Sonnleithner initiierten Musikgeschichte in Denkmälern befasst. Die Druckplatten wurden von der französischen Armee zerstört. Ein Korrekturabzug der Notenbeispiele befindet sich in Krakau; Die Werkkommentare sind im handschriftlichen Nachlass in der Berliner Staatsbibliothek vorhanden. – Forkel hatte Burneys Geschichte in seiner Zeitschrift 1778 verrissen, das englische Konkurrenzprodukt, Hawkins' General History jedoch hauptsächlich wegen ihres an die moral sense-Theorie anknüpfenden Preliminary discourse gelobt (Musikalisch-kritische Bibliothek, Bd. 2, 1779, S. 166-229; Bd. 3, 1779, S. 117-191). Da es Hawkins' kumulativer Aufbereitung der Musikgeschichte jedoch an Straffheit und Übersichtlichkeit mangelte (Forkels Kritik, Bd. 2, S. 228f.), blieb ihm nur übrig, beim klarer gegliederten und eleganter erzählten Werk Burneys anzusetzen.

[18] Zu Burneys bitterer Reaktion auf den Plagiatsfall vgl. Kerry S. Grant, Dr. Burney as Critic and Historian of Music, Ann Arbor, Michigan 1983 (= Studies in Musicology, 62), S. 290-293.

[19] Vgl. den Kommentar zur deutschen Übersetzung, Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise, hg. v. Christoph Hust, Kassel usw. 2003 (= Documenta musicologica I/XIX), S. 15-17. Zur Auseinandersetzung Burneys mit seinem Übersetzer Ebeling, der nach Lektüre der lächerlichen Stelle aufgebracht eine Kriegserklärung schickte und die Themse von Blut schäumen sah, Bodes Kürzungen und Zusätze und alle folgenden repetierten patriotischen Attacken (Reichardt, Schubart) eingehend Grant 1983 (wie Anm. 18), S. 79-94.

[20] Abdruck der Besprechung im Reprint der Allgemeinen Geschichte der Musik, Bd. 1, hg. v. Othmar Wessely, Graz 1967 (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, 8),

Wie bei vielen Publikationen des bunten Genres ‚Allgemeine Geschichte' in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lag das Hauptinteresse von Forkels Buch weniger in der narrativen Stoffverarbeitung als im konzeptionellen Aufriss, dessen Darlegung gewissenhaft ausgedehnte Rahmenpartien des ersten Bandes gewidmet sind. Insbesondere die systematische Einleitung zusammen mit den auf sie rekurrierenden geschichtsphilosophischen Schaltstellen, die gewissermaßen als Systemimplantate in den laufenden Text eingelassen sind, hat sich als rezeptionsattraktiv erwiesen. Auf der Basis eines Rekonstruktionsversuchs der theoretischen Quellen, die Forkel gekannt und benutzt hat, zeigt sich sein Konzept als eklektische Mischung geschichtswissenschaftlicher und anthropologischer Theorien mit einer bestimmten Richtung norddeutscher Musiktheorie, die mit den Traktaten des Bachschülers Johann Philipp Kirnberger hinreichend bezeichnet ist.[21] Die Musiktheorie Kirnbergers lässt sich grob gefasst und mit Abstrichen als deutsche, stärker auf kontrapunktische Zusammenhänge gerichtete Variante der Harmonielehre nach Jean-Philippe Rameau begreifen. Da der elementhaft-reduktiven Generation und Analyse von Akkorden ein latenter entwicklungsgeschichtlicher Zug im Sinne einer regelhaften Kombination der harmonischen Elemente vom Einfachen zum Komplexen hin bereits einbeschrieben ist, war es kein weiter Schritt, die Harmonielehre mit einer graduell konzipierten entwicklungsgeschichtlichen Kulturanthropologie zu kombinieren, wie sie Yves Goguet, Isaak Iselin, Christoph Meiners, Johann Christoph Adelung, Johann August Eberhard und der Herder der 1780er Jahre betrieben.[22] Die allmähliche Ausbildung harmonischen Zusammenhangs, mit ihr die Perfektibilität des Tonsystems, nimmt in Forkels Geschichtskonzept die Rolle einer Art regulativen Idee[23] ein, die in der Geschichte der Musik entfaltet und

---

S. XVIIf.; Die Entwurffassung des Textes findet sich in Forkels handschriftlichem Nachlaß in Berlin als Anhang zum Arbeitsmanuskript zu Band 1 der Allgemeinen Geschichte der Musik.

21 Johann Philipp Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zwei Teile, Berlin und Königsberg 1771-1779; ders., Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, Berlin und Königsberg 1773. Vgl. Forkels Bemerkungen zu Kirnbergers Wahren Grundsätzen, in: Forkel 1792 (wie Anm. 5), S. 347f.

22 Anton Yves Goguet, Untersuchungen von dem Ursprung der Gesezze, Künste und Wissenschaften wie auch ihrem Wachsthum bei den alten Völkern, aus dem Französischen […] übersezzet von Hrn. Anton Christoph Hamberger, 2 Teile, Lemgo 1760-1761; Isaak Iselin, Philosophische Muthmaßungen über die Geschichte der Menschheit, 2 Bde., Frankfurt und Leipzig 1764; Johann August Eberhard, Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens […], Berlin 1776; [Johann Christoph Adelung], Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts. Von dem Verfasser des Begriffs menschlicher Fertigkeiten und Kenntnisse, Leipzig 1782; Christoph Meiners, Grundriß der Geschichte der Menschheit, Lemgo [2]1793. Herders kulturkritischer Zug ist bei Forkel höchstens abgeschwächt in Mahnungen vor dem Verfall der Tonkunst nach Bach festzustellen. Ansonsten teilt Forkel mit Herders Geschichtsbild und Kunstverständnis wenig.

23 Die regulative Idee in der Prägung Kants ist eine Quelle; die andere offenbart sich über den begriffsgeschichtlichen Diskurs von Idea im Rahmen der Malereitheorie (vgl. Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie [1924], Berlin [7]1993). In seinen handschriftlichen Aufzeichnungen (Miscellanea musica, Bd. V) denkt Forkel darüber nach, was eine musikalische Idee sei und rekurriert hierbei auf zwei Quellen. Anlass zur Frage gibt ein Malereitraktat (Franz Chris-

entwickelt zu werden scheint. Zeigt dieses Konzept zum einen auffallende Ähnlichkeit mit der Theorie des historiographischen Sehepunkts in der Gegenwart des Historiographen, wie ihn Chladenius 1752 formuliert hat, so wird andererseits das skeptische Moment historischer Kontingenz, das Chladenius' Überlegungen in kritischer Weise noch eignet, beseitigt durch die Uminterpretation des Sehepunkts, d.h. der aktuellen Musiktheorie, zum Maßstab, dem Forkel den Namen einer „Logik der Musik" gab.[24] Hieraus erwächst dem Geschichtskonzept Forkels ein doktrinärer Zug, der Gegenstand musikwissenschaftlicher Kritik geworden ist.[25]

Skizze zur Archäologie musikalischer Systemarchitekturen im 18. Jahrhundert

Den ersten Versuch des 18. Jahrhunderts, Musik als Wissenschaft im universitären Rahmen zu reetablieren,[26] hat Lorenz Christoph Mizler, ein von der Wolffschen Philosophie faszinierter Student und Bachschüler im Leipzig der 1730er Jahre, mit seiner Magisterarbeit unternommen, die erweisen wollte, dass *musica* sich in das System der *scientiae* in nützlicher Weise eingliedern lasse (vgl. Schema 1).[27] Die

---

toph von Scheyb, Orestrio. Von den drey Künsten der Zeichnung, 2 Bde., Wien 1774), den Forkel um 1779 herum exzerpiert und auf musikalische Sujets anzuwenden versucht hatte. Von Scheyb greift bei seiner Diskussion des Begriffs „Idea" auf Bellori zurück (vgl. dazu Panofsky). Im Kontext der Überlegungen, wie die Malereitheoreme auf Musik zu übertragen seien, rekurriert Forkel auf die elementaren Akkord-Erklärungen aus Kirnbergers Grundsätze-Schrift, womit malerische „Idea" als Synthese der besten aus der Natur genommenen Formen bei idealer gestalthafter Synthese derselben einerseits und musikalische Ideenbildung auf der Basis von Fortschreitungen eines auf die Grundgestalten reduzierten Akkordsystems andererseits gewissermaßen kurzgeschlossen werden.

[24] Forkel 1788 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 24. Der Begriff der musikalischen Logik hat mehrere Quellen. Hingewiesen sei auf eine frappierende konzeptionelle Ähnlichkeit von Forkels rhetorischem musikalischen Logikbegriff zu Johann Adolph Scheibes Ausführungen zu einem italienischen Musiktraktat, in: Johann Adolph Scheibe, Ueber die musikalische Composition, Leipzig 1773, S. XLIIff. (Stichwort: il senso musicale).

[25] Vgl. v. a. Wulf Arlt, Der Beitrag des 18. Jahrhunderts zum Verständnis der Tonschrift, in: Festschrift für Arno Volk, hg. v. Carl Dahlhaus und Lars U. Abraham, Köln 1974, S. 47-90; ders., Natur und Geschichte der Musik in der Anschauung des 18. Jahrhunderts. J.-J. Rousseau und J. N. Forkel, in: Melos 43 (1976), S. 351-356.

[26] Als häufiger zitierte Grundlegungsschriften vor Mizler (ohne die Absicht universitärer Einbindung) müssen erwähnt werden: Agostino Steffani, Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in qual pregio fosse perciò presso gli antichi, Amsterdam 1695. Deutsch als: ders., Send-Schreiben, darinn enthalten, wie große Gewissheit die Music aus ihren Principiis und Grund-Sätzen habe und in welchem Werthe und Würkung sie bey denen Alten gewesen, übersetzt v. Andreas Werckmeister, Quedlinburg und Aschersleben 1699 [²1700]; dritte, überarbeitete Auflage, hg. v. Johann Lorenz Albrecht, Mühlhausen 1760. Ferner Johann Mattheson, De eruditione musica schediasma epistolicum, Hamburg 1732.

[27] Lorenz Mizler, Dissertatio quod Musica ars sit pars eruditionis philosophicae, Leipzig 1734; zweite verbesserte und veränderte Auflage als: ders., Dissertatio quod Musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae, Leipzig und Wittenberg 1736; Deutscher Auszug in: Neueste Theologisch-

Konstellation, dass ein Wolff-Anhänger eine Wissenschaft im universitären Rahmen etablieren möchte, birgt bereits Probleme sowohl der topischen Verortung wie auch der innerlichen Strukturierung, denn Wolffs Wissenschaftssystematik steht zur traditionellen Ordnung der Fakultäten quer. Auch in Anbetracht des orthodoxen Dresdner Protestantismus, an dem der progressivere Teil der Leipziger Universität litt,[28] hat Mizler, auf rein formaler Ebene, den Namen Wolffs in der *Dissertatio* wohlweislich nicht genannt und, auf argumentativer Ebene, seinen Fachentwurf in der Frage nach dem letzten Begründungszusammenhang oder Ursprung der Musik axiomatisch mit der göttlichen Schöpfung und Einrichtung des menschlichen Ohres kurzgeschlossen, ein immerhin billiger Kompromiss, wonach nicht schon die Musik göttlichen Ursprungs sei, gewiss aber, so der Mensch göttlichen Ursprungs sei, was nicht zu bezweifeln war, ihre rezeptive anatomische Voraussetzung (bezeichenderweise nicht seine produktive). Gewiss aber ist dies ein Schwachpunkt der Schrift. Darüber hinaus hat Mizler seine Musik-Wissenschaft in den Schusskapiteln der *Dissertatio* der patristischen Philologie anempfohlen.[29] Da die freundliche Empfehlung nichts einbrachte und die akademische Institutionalisierung nicht in Angriff genommen wurde, verlagerte Mizler seine Kapazität auf das parauniversitäre Feld der Zeitschrift und der „Correspondierenden musikalischen Societät",[30] für die er prominente Mitglieder und Beiträger warb. Für den Kontext von Konzert und Konkurrenz ist primär ein Abkopplungsprozeß signifikant: Mizler hat in der zweiten Auflage seiner Schrift konsequent alle Vorkommnisse der Formulierung „musica ars" durch „musica scientia" ersetzt. Nach einer wissenschaftlichen Überformung und vielleicht inhaltlich gefährlichen Einebnung des ars-Begriffs im 17. Jahrhundert, wie sie Tilman Borsche beschrieben hat,[31] war dies ein notwendiger Akt der Selbstvergewisserung und Positionierung.

Wolffianisch ist an Mizlers Entwurf die stillschweigende Implikation der grundlegenden vertikal organisierten Trias von Historie, Philosophie und Mathematik; nicht angeführt wird sie deshalb, weil die *Dissertatio* eine Integrierbarkeit der neuen *scientia musica* in die alte universitäre Hierarchie der Fakultäten aufzeigen wollte, die mit Wolffs Hierarchie dissoniert. Die deskriptive ‚Cognitio historica' bedarf nach

Philosophische und Philologische Disputationes, welche auf denen Hohen Schulen in Deutschland gehalten werden, Erstes Stück, Leipzig 1738, S. 84-94.

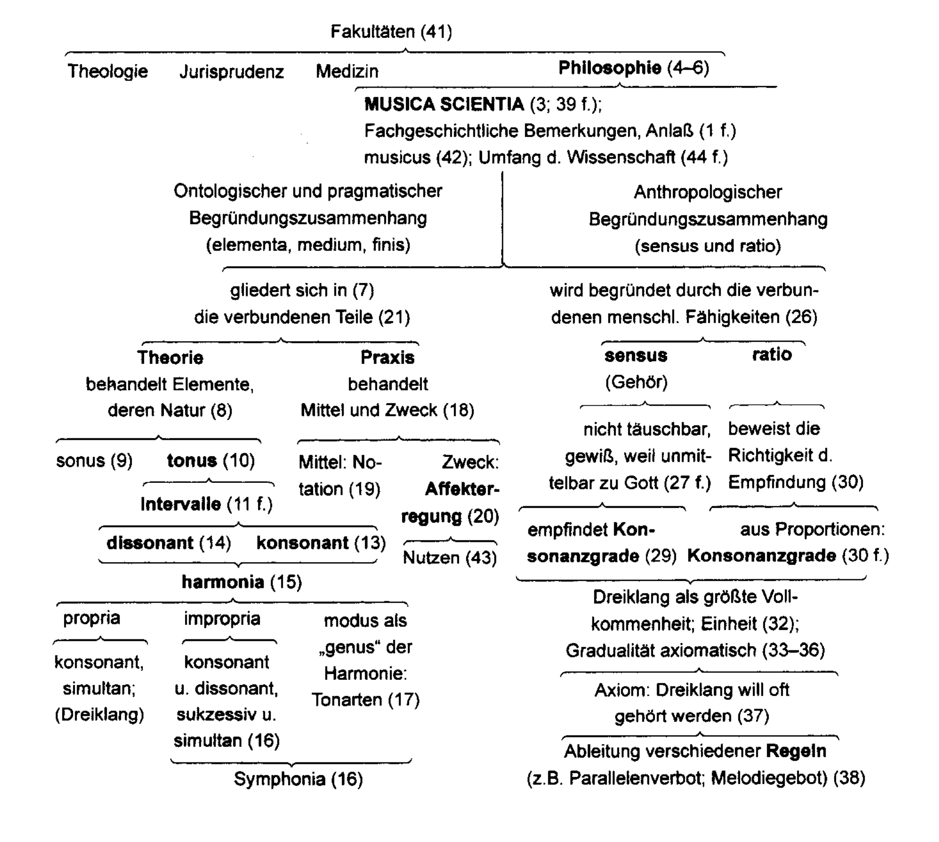
28 Vgl. etwa Detlef Döhring, Die Philosophie Gottfried Wilhelm Leibniz' und die Leipziger Aufklärung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Stuttgart und Leipzig 1999 (= Abhandlungen des Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, 75/4).

29 Mizler 1736 (wie Anm. 27), S. 23f.

30 Zu Mizlers Societät vgl. Hans Rudolf Jung, Telemann und die Mizlersche „Societät der musikalischen Wissenschaften", in: Georg Philipp Telemann. Ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967, hg. v. Günter Fleischhauer und Walther Siegmund-Schultze, Magdeburg 1969, 2. Teil, S. 84-97.

31 Vgl. Tilman Borsche, Die artistische Transformation der Wissenschaft. Begriffsgeschichtliche Übergänge in der frühen Neuzeit, in: Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance, hg. v. Gerhart Schröder, Barbara Cassin, Gisela Febel und Michel Narcy, München 1997 (= Ursprünge der Moderne, 1), S. 53-69.

Wolff keiner weitergehenden Theoretisierung, ja es ist fraglich, inwieweit sie überhaupt theoriefähig ist. Daher findet sie auch in Mizlers *Dissertatio* keinen festen Ort im System, sie wird als Faktenwissen lediglich in den Schlussabschnitt verbannt, der zwar mit rhetorischer Emphase auf den immensen Nutzen musikwissenschaftlichen Fakten- und Geschichtswissens für andere Disziplinen hinweist, dabei aber doch marginal bleibt, weil sie nicht zum festen Kern des Systems gehört. Der philosophische Anteil der *Dissertatio* wäre in ihrer Begründungsstruktur von *musica* als *scientia* zu suchen: Sie trennt zwischen einem ontologischen (Elemente) und pragmatischen (Nutzen, Mittel, Zweck) Begründungszusammenhang auf der einen und einem anthropologischen und physio-psychologischen (Fähigkeiten, Sinne) auf der anderen Seite. Die ungenannte Königin in Mizlers Entwurf ist die Mathematik, deren Aufgabe in der absichernden Begründung der Richtigkeit von Sinnesurteilen anhand messbarer Größen und Relationen zu liegen hat.



Schema 1

Das auffälligste Merkmal an Mizlers Entwurf von 1734/36 ist die kettenartige argumentative Verknüpfung der einzelnen Teile zum Ganzen. Hierin ist, nach der Wolffschen Auffassung der wesentliche Beitrag zu einer Verwissenschaftlichung und Systematisierung des theoriefähigen Wissensgebietes *musica* zu sehen.[32] Mehr als ein pragmatischer Entwurf, der sagte, was nun in welcher Hinsicht zu lehren oder zu vermitteln sei, stellt Mizlers *Dissertatio* die Frage nach der Möglichkeit einer durch hinreichende Begründung legitimierten hierarchischen Verknüpfung der Teile einer *musica scientia*; daher die vertikale syntagmatische Struktur des Schemas, das sich aus Mizlers *Dissertatio* ziehen lässt. Mizler unterzieht das praktisch gewonnene und tradierte musikalische Wissen der philosophischen Prüfung durch hinreichende Begründung und betreibt eine von Leibniz inspirierte Merkmalsanalyse: Die Tradition musikalischen Wissens weicht der Systematisierung des Gegenstands hinsichtlich der Möglichkeiten seiner Erforschung:[33] Ungleich interessanter als die Empfehlung der *scientia musica* an die Patristik dürfte sich für Mizler etwa die Verknüpfung zu der von Wolff inaugurierten Aerometrie erwiesen haben. Auf der einen Seite scheinen damit neuen Denkrichtungen wie etwa der empirischen Erfassung musikalischer Daten, beispielsweise akustischer, oder der oben angeführten Verbindung der Künste, etwa synästhetischer Art, die Tore geöffnet. Auf der anderen Seite erhält Mizlers Systemansatz erhebliche Schwergängigkeit dadurch, dass das System sich durch seine schließende Begründungsstruktur selbst zu sehr zum Gegenstand macht.[34] Mizlers Musik-Wissenschaftler müsste in der Lage sein, über seine topische Verortung im Gesamtsystem nicht nur seiner, sondern aller Wissenschaften, immer und unter allen gegebenen Umständen Rechenschaft abzulegen, um seine legitimierte Identität im System *scientia* angeben zu können. Der „perfectissimus musicus“[35] – Ziel der Mizlerschen Wissenschaft – wird damit immer wieder aufs neue auf ein lehrbuchartiges ROM-Gedächtnis (read only memory) seiner Position und Identität reduziert, während die RAM-Daten (random access memory) keine Beantwortung finden, solange sie der ROM-Struktur nicht zu genügen scheinen. Mizler hat diese Differenz in der Zeitschrift aufzuholen versucht, was ihm aber so wenig wie das versprochene voll ausgearbeitete musikalische System gelungen zu sein scheint.

Konkurrierend zu Mizlers in der Redaktion meinungsschwacher auch aufgrund mancher Mitgliederbeiträge als kritikarm empfundener Zeitschrift erschien das stark autorzentrische Einzelunternehmen *Der Critische Musicus* von Johann Adolph

[32] Vgl. Wolffs Lob auf den pragmatischen Nutzen von (syntagmatischen) Tabellen: Von Verfertigung und Nutzen der Tabellen, in: Christian Wolff, Gesammelte kleine Philosophische Schriften, Halle 1737, S. 669-731.

[33] Zu Mizlers Möglichkeitsbegriff vgl. Rainer Bayreuther, Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers, in: Die Musikforschung 56 (2003), S. 1-22.

[34] Beispielhaft hierfür stehen Mizlers Anfangsgründe des General-Basses, Leipzig [1739], die jeden einzelnen Schritt begründen, jedoch kaum zur Ausübung oder zum schnellen Extemporieren kommen.

[35] Mizler 1736 (wie Anm. 27), S. 23.

Scheibe, einem Gottsched-Anhänger, der sich von Wolff in ähnlichem Maße entfernt hatte, wie Gottsched Wolff vergötterte und auf den Sockel setzte. 1737 publizierte der kritische Musikus den Entwurf eines musikalischen Systems (vgl. Schema 2, linke Spalte).[36] Huldigt Mizlers Entwurf einer vertikalen oder hierarchischen Differenzierung der Erkenntnistätigkeiten, so ließe sich Scheibes Systementwurf in den Worten Rudolf Stichwehs als Versuch einer horizontalen Differenzierung beschreiben „in dem Sinne, dass perzipierte Interdependenzunterbrechungen in der Wirklichkeit als Auslöser fungieren für die Formation je autonomer Disziplinen um gesonderte Wirklichkeitsausschnitte".[37] Die Bereiche oder Module, in die Scheibe sein musikalisches System aufgegliedert wissen möchte, sind nicht wie bei Mizler durch einen allgegenwärtigen Konnex der Begründung miteinander verbunden: So wird zwar etwa allgemeine Einsicht in die Weltweisheit und in die Historie der Musik empfohlen, denkbar ist jedoch durchaus (und die Praxis belegt es vielfach) die Ausbildung von Sängern oder Instrumentalisten ohne überflüssig erscheinendes Wissen darum. Scheibes Systementwurf verabschiedet die bedrü-

	Scheibe 1737	Scheibe 1745	Forkel 1772
Theorie	I. Historie		
	II. Merkzeichen	I. Grundlehre (Metaphysik, Physik, Zeichen)	I. Grundlehre (Metaphysik, Affekte, Wirkungen, Schönheit, Geschmack, Physik, Zeichen)
	III. Intervalle, Tonarten	II. Tonbetrachtung	II. Tonbetrachtung o. Kanonik
	IV. Instrumente	III. Musikalische Körper	III. Musikalische Körper
	V. Arten u. Gattungen	IV. Sachenlehre (Rhyth.; Oratorie; Charaktere)	IV. Sachenlehre (Rhyth.; Oratorie; Charaktere)
	VI. Weltweisheit		
Praxis	I. Erfahrung		
		I. Setzkunst (Composition, Gattungen)	I. Setzkunst (Gattungen, Einrichtung)
		II. Instrumentenbau	II. Instrumentenbau
	II. Aufführung	III. Singen u. Spielen	III. Singen u. Spielen
	III. Singen u. Spielen	IV. Aufführung	IV. Aufführung

Schema 2

[36] Johann Adolph Scheibe, Der Critische Musicus, [Bd. 1], Stück 3 (2. April 1737), S. 20f.

[37] Rudolf Stichweh, Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890, Frankfurt a. M. 1984, S. 18.

ckende Utopie vom perfectissimus musicus, in ihm wird auch personelle horizontale Differenzierung und Spezialisierung ermöglicht, ein Weg, der durch die Ausdifferenzierung der musiktheoretischen und -praktischen Publikationen bis 1800 auch eingeschlagen wurde – von den wahren Arten, Instrumente zu spielen, bis zu all den wahren Arten, zu Notieren, zu Komponieren und harmonische oder satztechnische Zusammenhänge zu begreifen und über Musik zu urteilen.

Die Gewichtung der Module zueinander bleibt bei Scheibe im Wesentlichen offen. Stärker gewichtet als bei Mizler wird jedenfalls der Anteil des „Praktischen". Scheibe differenziert (in nicht eben origineller Weise) grundsätzlich zwischen *musica theorica* und *practica*. Klassifikationsgeschichtlich stellt dies eher einen Rückschritt zu Mizlers Entwurf dar, der Theorie und Praxis als zwei Kehrseiten einer Medaille unter den Zusammenhang von Gegenstand, Mittel und Zweck zu integrieren versucht hatte. Andererseits drohte bei Mizler die musikalische Praxis, die als nicht weiter zu erläuternde Selbstverständlichkeit unter dem handlungspragmatischen Begründungszusammenhang kurzgefasst wurde, als artistischer Gegenstandsreich fern des eigentlichen Leistungspotentials der *scientia musica* zu verblassen. In Anbetracht der schon am äußeren Design sichtbar werdenden Differenzen wundert es nicht, dass Mizler Scheibes Entwurf einer scharfen Kritik unterzogen hat.[38] Erstaunlich aber ist doch, dass Scheibe ihn in der 1745 erfolgten, in manchen Punkten revanchistischen Buchpublikation des *Critischen Musicus* – auf alle Einwände Mizlers reagierend – abgeändert hat (vgl. Schema 2, Mitte),[39] wo er den Gegner doch Zeit seines Lebens als Pfuscher in rebus musicis abgekanzelt hat.[40] Es handelt sich dabei nicht um kleinere Retuschen, sondern um eine umfassende glättende Ausbalancierung der theoretisch-praktischen Gebäudeteile im Sinne der Symmetrie. Die zuvor als eigenständiger Teil firmierende „Kenntniß der Weltweisheit" wird zum Unterpunkt der propädeutischen Grundlehre diminuiert („Metaphysik") und rückt auf eine Ebene mit der musikalischen Notierungskunst („Merkzeichen"). Zur Praxis tritt die Komposition, das Wissen um Instrumente und musikalische Gattungen wird jeweils geteilt und paritätisch theoretischen und praktischen Domänen zugewiesen. Den stärksten Eingriff inhaltlicher Art stellt die vollständige Streichung der „Historie der Musik" aus dem Schema dar: Sie hatte nach Mizler bei der Konstruktion des eigentlichen, metahistorisch konzipierten Systems der Musik nichts verloren.[41]

Zeigte sich Scheibe 1745 gehorsam, so schlug er 1773 in seiner fragmentarisch gebliebenen Kompositionslehre einen diametral entgegengesetzten Weg ein. Hier avanciert historische Kontingenz und Andersartigkeit zum zersetzenden Moment, das metahistorische Systematisierungsversuche zu relativieren sucht. Insbesondere

---

[38] Lorenz Mizler, Musikalische Bibliothek, Bd. 1, 4. Teil (April 1738), S. 54-62, insb. S. 57-59.

[39] Scheibe, Der Critische Musikus (wie Anm. 36), Hamburg 1745, S. 721-733.

[40] Noch spät in der Abhandlung Johann Adolph Scheibe 1773 (wie Anm. 24), S. V und Xf.

[41] Vgl. Mizler 1738 (wie Anm. 38), I.4, S. 58: Die Historie gehöre, so Mizler, „weder zur Theorie, noch zur Praxis", sondern sei „für sich".

die umfangreiche Vorrede, deren schwer zu gliedernde Informationskompilation und Digressivität zum glasklar strukturierten Haupttext konzeptionell einen Kontrapunkt des Chaotischen bildet, hebt in mehrerlei Weise auf Erfahrungen von Kontingenz und Verlust im Umgang mit der Historie ab.[42] Scheibe beschreibt beispielsweise verschiedene Psalmensammlungen des sechzehnten Jahrhunderts, gibt den Inhalt eines ihm zufällig zu Gesicht gekommenen italienischen Manuskripts über Komposition wieder und bringt anschließend Ergänzungen zu Musikerbiographien. Zwischen diesen assoziativ verbundenen Teilen steht die Apologie, er habe mit seinem Entwurf von 1745 gewiss kein vollständiges musikalisches System, lediglich einen Entwurf dazu, aufstellen wollen. Dass er mit Mizler verglichen werde, wird geradezu als Ehrverletzung dargestellt. Schreibt sich Scheibe zwar einerseits auf die Fahnen, mit seinem neuen Buch zwar kein System der Musik, wohl aber vielleicht eines der musikalischen Komposition vorzulegen,[43] so widerspricht doch das von ihm avisierte Leserideal wenigstens dem Gedanken des Systems als Lehrbuch: Der Leser solle in der Lage sein, anhand seiner Bücherkenntnis das von Scheibe Vorgebrachte und Diskutierte zu kritisieren.[44] Abgesehen von den Schwierigkeiten, das gelehrte Werk, das über 60 zum Teil schwer erreichbare Titel von Zarlino bis in die 1770er Jahre anführt, zu kritisieren, drückt sich in der Projektion des kritischen Lesers jedenfalls das Eingeständnis, wenn nicht gar der Wunsch nach fachgeschichtlicher Überholbarkeit des eigenen Werks aus. Die eigene historische Situation wird aber nicht nur durch den Erwartungshorizont möglicher Perfektibilität, sondern zugleich durch Rückschau und die Erwägung möglicher Verluste des vermeintlichen Perfizierungsprozesses perspektiviert. Das Kapitel über die „Moden und Oktavgattungen“ der Alten[45] ist ein Beispiel dafür, wie die Reaktivierung älterer theoretischer Bestände sich befruchtend auf den von Stereotypien bedrohten aktuellen musikalischen Sprachstand auswirken könnte. Scheibe deswegen als musikalischen Historisten zu bezeichnen, wäre irrig, dient der Rückgriff auf einen älteren musikalischen Sprachstand doch primär der Erweiterung kompositorischer Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten. Doch das Eingeständnis, dass die Einarbeitung in ältere musikalische Sprachstände durch ein unproportionales Übermaß an Lakunen im Verhältnis zu sicherem historischen Wissen erschwert wird, lässt den Gedanken an ein metahistorisches vollständiges System der Musik in weite Ferne rücken.

---

[42] Zur notwendigen historischen Durchsetzung der abgehandelten Gegenstände vgl. Scheibe 1773 (wie Anm. 24), S. XXI.

[43] Ebd., S. XVf. Die Einschätzung von Doris Bosworth Powers, Johann Nikolaus Forkel's Philosophy of Music in the Einleitung to Volume One of his Allgemeine Geschichte der Musik (1788), Phil. Diss. University of North Carolina 1995, S. 327 („Scheibe started to write his complete system of music in detail in Über die musikalische Composition“) ist in dieser Hinsicht ganz irrig.

[44] Scheibe 1773 (wie Anm. 24), S. XXXV, zum Typus des kritisch lesenden Komponisten vgl. S. 14-16.

[45] Ebd., S. 387-464.

Forkels System-Entwürfe setzen kurz vor der Publikation von Scheibes Kompositionstraktat ein. Heinrich Edelhoffs Behauptung von 1935, Forkels „System“ sei von Beginn an „aus einem Guß“,[46] huldigt zu sehr der Goetheanischen Idee der ersten Konstellation, als dass sie dem genetischen Verständnis von Forkels Systementwürfen dienen würde. Bei genauerer Inspektion begegnen uns vier unterschiedliche Entwürfe, die durch empfindliche Brüche voneinander abgesetzt sind. 1772 hatte Forkel für seine musikalischen Privatvorlesungen in Ermangelung neuerer Entwürfe das Scheibesche Modell von 1745 adaptiert (vgl. Schema 2, rechte Spalte);[47] mit dem Unterschied, dass Systempunkt I (die „Grundlehre“), eine musikästhetische bzw. -kritische Blase erhielt, die die befriedete symmetrische Architektur von Scheibes Korrekturversuch empfindlich debalancierte. In Rückgriff auf Stichwehs Formulierung wirkte sich hier eine wahrgenommene „Interdependenzunterbrechung in der Wirklichkeit“, zumal der musikpublizistischen, als Auslöser für weitere Ausdifferenzierung aus: Dem Anwachsen musikästhetischer und -kritischer Textbestände wird hier zunächst provisorisch dadurch Rechnung getragen, dass sie einen Eintrag an einer möglichst unspezifischen Stelle („Grundlehre“) erhielten. Die hierdurch erwachsene Debalancierung der architektonischen Verhältnisse allein kann aber nicht Grund genug sein für die Umgestaltung des geerbten, nun baufällig gewordenen Gebäudes zum Systementwurf von 1772. Scheibes Modell (1745) brach in zwei Domänen des Theoretischen und Praktischen auseinander, deren Gewichts- und Interdependenzverhältnisse nicht oder nur unbefriedigend geklärt waren. Forkel riss es ab und gestaltete 1777[48] aus den Bauteilen ein Modell, das Systemvorstellungen neueren Zuschnitts, nämlich organischen Modellen, angeglichen wurde (vgl. Schema 3, links).

Dem neuen Entwurf ist ein entwicklungsgeschichtlicher Zug eingeschrieben: Aus der physikalischen Klanglehre, die die Elemente der Musik untersucht, erwächst die mathematische Klanglehre, die das Verhältnis der Tongrößen zueinander berichtigt. Aus dem gereinigten Intervallmaterial erschafft die musikalische Grammatik Tonarten und Fortschreitungen von Zusammenklängen, mit denen die musikalische Rhetorik, die Poetik der musikalischen Komposition, in zunehmend größeren Zusammenhängen oder Formen operiert. Das Ergebnis dieses musikalischen und zugleich musikgeschichtlichen Produktionsprozesses beurteilt die am

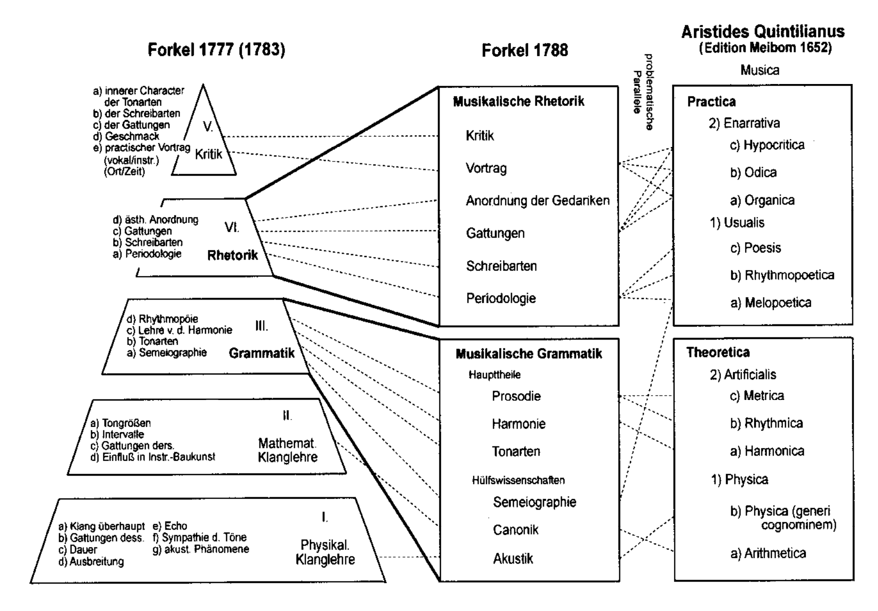
---

[46] Heinrich Edelhoff, Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft, Göttingen 1935 (= Vorarbeiten zur Geschichte der Göttinger Universität und Bibliothek, 15), S. 38. In dieser Hinsicht ähnlich irreführend Wolf Franck, Musicology and its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), in: The Musical Quarterly 35 (1949), S. 588-601. Franck parallelisiert Forkels 1777-Entwurf mit der von Suzanne Clerx vorgeschlagenen Wissenschaftsgliederung, vgl. Suzanne Clerx, Définition de musicologie et sa position à l'égard des autres disciplines qui lui sont connexes, in: Revue belge de musicologie 1 (1946/1947), S. 113-116.

[47] Die handschriftliche Gliederung von 1772 ist seit 1945 verschollen. Sie ist überliefert bei Edelhoff 1935 (wie Anm. 46), S. 38.

[48] Johann Nicolaus Forkel, Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist. Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen, Göttingen 1777.

Gipfel stehende musikalische Kritik, die den Systementwurf als selbstreflexives Moment abschließt.



Schema 3

Forkels Modell aus dem Jahre 1777, von ihm selbst unter der Rubrik der „Musiklische[n] Encyclopädisten" bibliographiert,[49] von Hiller als „vortreffliche[r] Plan" begrüßt, der „mit gehörigem Fleiße bearbeitet, das vollkommenste System der Musik seyn würde",[50] und – trotz Reichardts ätzender Kritik[51] –gerne nachgedruckt[52] und adaptiert,[53] erhielt 1788, in der Einleitung zum ersten Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik*, die sich hochtönend als „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst" empfiehlt,[54] eine signifikante Umgestaltung, indem die vormals inhärenten Teile der musikalischen Grammatik und Rhetorik nun nach außen gestülpt

[49] Forkel 1792 (wie Anm. 5), S. 419.

[50] Jakob Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit […], Dresden und Leipzig ²1783, S. 124.

[51] Johann Friedrich Reichardt, [Rezension:] Forkel, Ueber die Theorie der Musik […], in: Allgemeine deutsche Bibliothek, Anhang 25.-36. Band, 5. Abteilung, S. 3019-3024.

[52] Magazin der Musik, hg. v. Carl Friedrich Cramer, 1 (1783), S. 855-912.

[53] Eine Adaption, die in der Forschungsliteratur irrig als Plagiat bezeichnet wird, findet sich bei Christian Ludwig Bachmann, Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik, in so fern sie Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist, Erlangen am 10. April, 1785. Die Begriffe Grammatik und Rhetorik werden von Bachmann nicht benutzt, was zeigt, dass Forkels rhetorische Fassade als akzidentell bewertet werden konnte.

[54] Forkel 1788 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. XV.

werden und jene Theorie-Praxis-Zweiteilung zu reetablieren scheinen, die Scheibes Modell in der Mitte auseinanderbrach (vgl. Schema 3, Mitte).[55] Für diese Operation lassen sich zwei Motive erkennen, zum einen die Umsetzung älterer fachinterner Ideen zur sprachhaften Semantik der Musik einerseits, die einen Hauptteil des in der Einleitung entworfenen entwicklungsgeschichtlichen Narrativs darstellt. Die Wissenschaft von der Musik orientiert sich hier am ersten ‚lingustic turn' der Philosophie nach 1760 generell und im Besonderen an einer anthropologisch ausgerichteten Re-Rhetorisierung der späteren aufgeklärten Literaturtheorie etwa in der Fassung Campbells, Adelungs oder Eschenburgs.[56] Zum anderen versucht Forkel im Griechenlandkapitel seiner *Allgemeinen Geschichte* unter Rückgriff auf den hellenistischen Musiktraktat des Aristides Quintilianus zu erweisen, dass die Gliederung der Musik bei den vorbildlichen griechischen Musikgelehrten schon „ungefähr dieselben Theile hatte, welche sich bey der unsrigen finden, dass wir folglich, um uns einen deutlichen Begriff von ihnen zu erleichtern, unsere in der Einleitung gemachte Eintheilung in die *musicalische Grammatik* und *Rhetorik* füglich beybehalten können, um so mehr, da wir es hier bloß mit einer hörbaren Musik, welche von den Griechen *Harmonik* genannt wurde, […] zu thun haben"[57] (vgl. dazu Schema 3, rechts). Der legitimatorische Zusammenhang erschließt sich über die politische Nutzanwendung der Musik, die nach einem Abschnitt über die legendären Wirkungen der Musik bei den Griechen am Ende des Kapitels patriotischen Regenten als eminent wichtiger Bestandteil eines aufgeklärten Sittenbildungsprogramms anempfohlen wird.[58] In der Umgestaltung des Modells lässt sich demnach eine praktische politische Absicht der historischen Narration der Geschichte der Musik erkennen, wenngleich diese Absicht sehr vorsichtig und allgemein, ja blass formuliert ist.[59]

---

55 Ebd., S. 35f., S. 39 und S. 66-68 (Tabellen).

56 Ausführlich zu diesem Prozess Rüdiger Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990 (= Studien zur deutschen Literatur, 107). Forkel rezipiert Johann Joachim Eschenburg, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, Berlin und Stettin 1783; ferner George Campbell, The Philosophy of Rhetoric, 2 Bde., London und Edinburgh 1776.

57 Forkel 1788 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 317

58 Ebd., S. 442.

59 Diese politische Empfehlung der Musik ist im wesentlichen Johann Georg Sulzers Art. Musik entnommen, vgl. ders., Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 786f. Zum beschränkten politischen Radius der Aufklärung in Deutschland vgl. die Studien von Wolfgang Albrecht, Das Angenehme und das Nützliche. Fallstudien zur literarischen Spätaufklärung in Deutschland, Tübingen 1997. Öffentlichkeit bedeutete im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland vor allem noch schriftstellerische Publizität, die auch nicht ansatzweise auf die politische Realität der nichtöffentlichen Kabinettsregierungen einzuwirken vermochte, höchstens formale Kritik üben konnte. Vgl. auch Horst Müller, Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1986 (v. a. Kap. IV: „Organisation der Aufklärung"), insb. S. 287.

Zur Ordnung der Bibliothek

Beim Thema des fachsystematischen Mappings darf die bibliographische Systematik, die von der Forschung zur Frühen Neuzeit als zentraler Ordnungsfaktor erkannt worden ist, nicht fehlen. Bücherordnungen entwerfen Denkschemata, eine eigene Hodologie der Assoziationswege zwischen Text- und Wissensbeständen. Die Bibliographie des Musikschrifttums, wie sie das 18. Jahrhundert erarbeitet hat, kann hier aus Raumgründen nur knapp skizziert werden: Mit den Autorenlisten in den Lexika von Brossard und Walther und Ergänzungsversuchen durch Mattheson im frühen 18. Jahrhundert war das Desiderat einer Fachbibliographie formuliert, das erst durch Jakob Adlungs *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*[60] von 1758 in einem ersten Anlauf gestillt werden sollte. Das Buch hatte aber bereits bei seinem Erscheinen eine ältliche Konzeption[61] und war aufgrund des allgemeinen Publikationswachstums alsbald gründlich veraltet. Hiller unternahm 1783 eine Neuausgabe, verzweifelte aber an der Aktualisierung und beließ es, bis auf wenige Anmerkungen und Ergänzungen, in seiner alten Form.[62] Dazwischen liegt eine Phase von Selektivbibliographien, die zwar allgemeine Orientierungsfunktion aber keinen Vollständigkeitsanspruch behaupten konnten.[63] Im Gegenzug gewann gleichzeitig die Fachbibliographie durch die Aufarbeitung älterer Textbestände in den musik-

---

[60]Jakob Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit […], Erfurt 1758.

[61] Vgl. die Kritik Scheibes 1773 (wie Anm. 24), S. XXXV.

[62] Jakob Adlungs […] Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit […], hg. v. Johann Adam Hiller, Dresden und Leipzig [2]1783. Vgl. insb. die Vorrede, Bl. [7r-v]: „Ich war allerdings […], alles, was sich seit der ersten Herausgabe dieses Buchs zugetragen, in demselben anzumerken, und es bis auf unsere Tage fortzuführen […]; da aber diese Zusätze bald in den Text, bald in die Anmerkungen kommen mußten, wodurch das Buch ein verworrenes Aussehen bekam, auch um ein Ansehnliches stärker geworden wäre, da es ohnedem schon einen dicken Band ausmacht: so beschloß ich, das Adlungsche Werk gerade zu lassen, wie es war, und meine Anmerkungen lieber zu einem ähnlichen Werke zu sparen, das man als einen Nachtrag zu jenem, aber auch als eine für sich bestehende Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit wird ansehen können." Dieses Werk hat Hiller nicht publiziert. Eine etwas enttäuschte Kurzanzeige der Neuauflage erschien in der Allgemeinen deutschen Bibliothek Bd. 65 (1786), S. 139f.

[63] Vgl. Johann Christoph Stockhausen, Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für den Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften, Berlin [2]1758, S. 198–312 (Von der Musik); Johann Lorenz Albrecht, Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst zum Gebrauche musikalischer Lehrstunden, Langensalza 1761; Johann Adam Hiller, Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek, in: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 3. Jahrgang (1768), St. 1-14, S. 1-7, 9-12, 17-20, 25-29, 33-36, 49-53, 57-63, 65-68, 73-77, 81-85, 97-99, 103-108; [Christoph Daniel Ebeling,] Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek, in: Unterhaltungen, Bd. 10, Hamburg [1770?], Stück 4, S. 303-322 und Stück 6, S. 504-534; Carl Ludwig Junker, Entwurf einer kleinen, ausgesuchten musikalischen Bibliothek, in: ders.: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, Alethinopel [1781], S. 109-112; Johann Siegmund Gruber, Litteratur der Musik, oder systematische Anleitung zur Kenntnis der vorzüglichsten musikalischen Bücher, für Liebhaber der musikalischen Litteratur bestimmt, Nürnberg 1783, Supplement ebd. 1790 [[2]1790]. Vgl. Forkels Verriss in: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789, Leipzig [1788], S. 20-22; ferner der Verriss in: Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 80 (1788), S. 451f.

geschichtlichen Abhandlungen Martinis, Gerberts, de Labordes, Hawkins' und Burneys eine neue historische Tiefendimension. Es bedurfte nun einer Synthese aus vollständigkeitsorientierter Sammeltätigkeit und einem neuen klassifikatorischen Gerüst, um die Textbestände brauchbar zu ordnen. Das Ergebnis dieser Synthese stellt Forkels *Allgemeine Litteratur der Musik* dar, deren Hauptverdienst im Titel dadurch bezeichnet wird, dass sie „systematisch geordnet" sei.

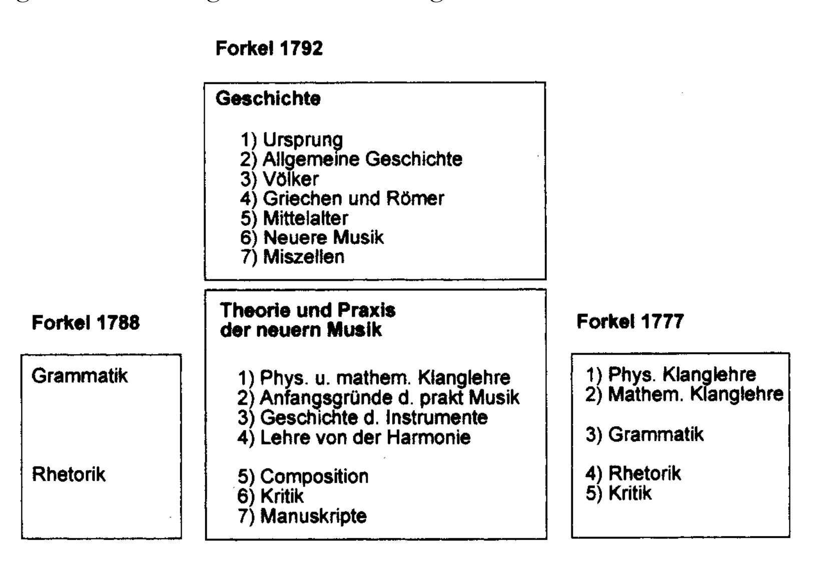
Durch die Architektur, also die klassifizierende Vorordnung der *Allgemeinen Litteratur*, ihr Register und die außerordentlich hilfreichen Kommentare und Inhaltssynopsen unfangreicherer Publikationen war eine Struktur geschaffen, die nicht nur eine geschwindere Navigation im Bereich musikalischen Schrifttums ermöglichte sondern darüber hinaus eine in hohem Maße stabilisierende Wirkung entfaltete. In der vorgegebenen Struktur wurden weiterhin Titel gesucht und angemeldet, die Architektur selbst jedoch war kaum der Hinterfragung mehr wert. So scheint es erklärbar, weshalb die nachfolgenden Bibliographien des musikwissenschaftlichen Wissens bis 1920 keine eigenständige Systematik mehr entworfen, sondern das Modell Forkel im Grunde nur supplementiert haben – teils mit erheblichen kritischen Einbußen. Die erste Ergänzung, Carl Ferdinand Beckers *Literatur*,[64] vollständig auf der systemischen Blaupause von Forkels Werk beruhend, verwässert die orientierenden kritischen Kommentare Forkels. Beckers Werk verweigert einen Dialog mit seinem Prätext, vielleicht auch deshalb, weil die Bibliographie nach wie vor nicht als subjektives Objektiv sondern als schierer Arbeits-Mechanismus verstanden worden ist. Was bleibt, ist die Struktur, die noch in Abers *Handbuch der Musikliteratur*[65] in den Grundzügen diejenige Forkels geblieben ist.

Das spezielle ideologische Schema von Forkels *Litteratur* besteht darin, dass sie die historische Denkfigur als Gebiet sui generis etabliert, und zwar an einem prominenten Ort, nämlich am Beginn (vgl. Schema 4). Hat die Systematik von 1777 einen entwicklungsgeschichtlichen Weg von der Klangentstehung zur Kritik abgeschritten, so beginnen wir in der Ordnung von Forkels *Litteratur* mit den historischen Zeugnissen, die nun einen eigenständigen Teil etablieren. Diese Abkopplung markiert einen klassifikationsgeschichtlich signifikanten Umschlagspunkt: Wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Historie der Musik noch weitgehend als disziplinäre Literärgeschichte aufgefasst, so bildet nun die Geschichte der Kunst Musik, insofern sie dokumentarisch belegbar ist, ein Feld sui generis aus. Mit der Etablierung einer eigenständigen musikhistorischen Quellenforschung war ein weiteres Desiderat angesprochen, das Forkels *Litteratur* nur ansprechen, keineswegs aber stillen konnte, das Desiderat einer systematischen Verzeichnung der musik-

[64] Carl Ferdinand Becker, Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neuere Zeit […], Leipzig 1836. Zur Rezeption von Forkels Bibliographie im italienischen Sprachraum vgl. Pietro Lichtenthal, Dizionario e bibliografia della musica, 4 Bde., Mailand 1828.

[65] Adolf Aber, Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung, Leipzig 1922.

praktischen Quellen.[66] Der erste naheliegende Schritt bestand in der Edition alter, d.h. sich nicht mehr im Gebrauch befindlicher, potentiell wiederzuentdeckender Musik. Dies hat Forkel mit der Herausgabe des ersten Bandes der von Joseph Sonnleithner initiierten *Denkmäler der Tonkunst* versucht, doch das ambitionierte Projekt scheiterte in den Wirren der napoleonischen Kriege und blieb wissenschaftsgeschichtlich als gerissener Faden liegen.



Schema 4

Hinsichtlich des neuen musikalischen Quellenbegriffs, den die *Allgemeine Litteratur der Musik* proklamiert und in Rekurs auf ihr generelles Systemdesign lässt sich ein beginnender Bruch diagnostizieren zwischen einem primär historischen Erkenntnisinteresse musikalischer Wissenschaft und einem breiten Gegenstandsbereich, der zuvor unter den Begriffen „Theorie der Musik" (1777), „Grammatik und Rhetorik" (1788), und schließlich – auffällig präsenzorientiert, obwohl auch er chronologisch weit zurückreicht – als „Theorie und Praxis der neuern Musik"[67] gefasst wurde. Das Erkenntnisinteresse beider Teile driftet merklich auseinander. Während der historische Teil der Tendenz nach rekonstruktiv nach historischer Wahrheit und Wahrscheinlichkeit sucht, tendiert der zweite Teil zum Auffinden metahistorischer Prinzipien oder Vollkommenheiten, was vielleicht am deutlichsten im Abschnitt „Von den Systemen der Harmonie" zum Ausdruck kommt, der Kirnbergers Schrift *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773) als „das vollkommenste System der Harmonie" proklamiert.[68] Mit dieser Zweiteilung ist eine

[66] Forkel 1792 (Anm. 5), S. VIIIf.

[67] Ebd., S. XX und 227.

[68] Ebd., S. 343 und 347f.

Alienation der Historie von dem, was man als Musiktheorie auffassen kann, bezeichnet, der bis heute in etlichen disziplinären, argumentativen und inhaltlichen Differenzen zwischen historischer Musikwissenschaft und Musiktheorie offenliegt.

Disziplinäre Systematik um 1900

Die Kluft zwischen historischem und systematischem Teil der Musikwissenschaft und der gleichzeitige Versuch, sie methodisch zu überbrücken, charakterisieren sowohl die Entwürfe Guido Adlers wie auch Hugo Riemanns. Eine größere strukturelle Ähnlichkeit ergibt sich in dieser Hinsicht zwischen Forkel und Adlers Gebäude als zwischen Chrysanders zeitlich näher liegender fundamentaler Dreiteilung der inaugurierten Musikwissenschaft.[69] Die Differenzen und Umgewichtungen, die sich im Vergleich von Adlers Systematik im großen, berühmt gewordenen Schaubild von 1885 mit derjenigen von Forkels *Litteratur* zeigen, resultieren wesentlich daraus, dass der Gegenstandsbereich, der von Forkel primär als aktual-theoretisch definiert – Schrift, musikalische Form („Grundclassen"),[70] Gesetze, Instrumente –, und bereits von ihm in Unterebenen historisiert worden war, bei Adler die Grundgliederungsebene des historischen Teils der Musikwissenschaft (Punkte A-D) abbildet.[71] Zurück bleibt dem systematischen Teil die „Aufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst *zuhöchst stehenden Gesetze*" in psycho-physiologischer, ästhetischer und pädagogisch-didaktischer Hinsicht. Dass auch die Ethnomusikologie, unter den systematischen Teil einrückt, ist letztlich dem Vorurteil geschuldet, ‚Naturvölker' gewährten eine Ergänzung zur psycho-physiologischen Erforschung der Grundlagen der Musik, zeigten aber keine bemerkenswerte eigenständige musikgeschichtliche Entwicklung.[72] Vereinigt sind beide, historische und systematische Musikwissenschaft, durch den Begriff des Gesetzes, um dessen jeweilige Erkenntnis sich die einzelnen Glieder der Wissenschaft mit ihrem eigenen methodischen Repertoire bemühen. Die Expansion des Gesetzesbegriffs vom Bereich der aktual-theoretisch definierten Wissenschaftsfächer auf das Feld (auch) der historischen Forschung repräsentiert eine historische Relativierung des musikalischen Gesetzes-Begriffs,[73] wie er in Forkels weitgehend starrer entwicklungsgeschichtli-

---

[69] Karl Franz Friedrich Chrysander, Vorwort und Einleitung, in: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, hg. v. Karl Franz Friedrich Chrysander, Bd. 1, Leipzig 1863, S. 9-16. Chrysander unterscheidet (S. 11f.) zwischen Geschichte, Tonlehre und Ästhetik.

[70] Zum Klassenbegriff vgl. Adlers Habilitationsschrift, Guido Adler, Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600, in: Allgemeine musikalische Zeitung 15 (1880), Nr. 44-47, Sp. 689-693, 705-709, 721-726 und 737-740.

[71] Grundlegend dazu Volker Kalisch, Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler, Baden-Baden 1988 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 77), S. 47-64 („Historische und systematische Musikwissenschaft").

[72] Vgl. dazu ebd., S. 61.

[73] Ebd., S. 63. Vgl. auch Jiri Fukac, Hugo Riemann, Guido Adler und ihr Einfluß auf die Paradigmenwechsel der Musikwissenschaft, in: Hugo Riemann (1849-1919). Musikwissenschaftler mit Uni-

cher Perspektive noch nicht möglich schien. Sie weicht aber auch statische Unterteilungen, wie etwa diejenige Windelbands, in nomothetische und ideographische Disziplinen auf, so sehr Adlers Schema auf einer solchen Teilung prima facie (Ideographie = Geschichte, Nomothetik = Systematik) zu beruhen scheint.

Mit dieser inneren Verlagerung wird das, was Forkel in der *Litteratur* noch als „theoretisch-praktischen" Teil klassifikatorisch vom historischen Teil absetzte, in seiner Einheit aufgelöst und partiell der Historie zugesprochen. Ähnlich wie Forkel im ersten Band der *Allgemeinen Geschichte der Musik* hat Adler sein „Gesammtgebäude" mit der Musiksynopse nach dem Musiktraktat des Aristides Quintilianus parallelisiert. Die Gegenüberstellung enthält sich elegant des Kommentars. Der Vergleich, der eher eine gründliche Veränderung des Gebäudes zeigt, spricht im Grunde selbst gegen Adlers Metapher, dass der Kunsthistoriker „die schadhaft gewordenen Theile" des Kunstsystems Musik „verbessert" und „die baufälligen stützt"[74] – er ist, was die Untergliederungsebenen angeht, eher Indiz einer völligen historischen Überformung. Einen suggestiven Grund für die synoptische Abbildung aber scheint es zu geben:[75] Der Zweiteilung von „Theoretikon" und „Praktikon-paideutikon" bei Aristides scheint die Gliederung in historischen und systematischen Teil in Adlers Gebäude zu entsprechen, was bedeutet, dass der historische Teil im „Theoretikon" des Aristides eine Art Ontologie der Musik wiederfindet, während der systematische Teil Aristides' „Praktikon" als musikalische Ethoslehre reinterpretiert. Worauf aber der Vergleich mit dem musikwissenschaftlichen ‚Architext' letztlich abzielt, bleibt offen.[76]

Für Hugo Riemann ergäben sich einige inhaltliche Anknüpfungspunkte mehr zu Forkel, zumal hinsichtlich der Begriffe von „Syntax" und „musikalischer Logik".[77] Letzterer ist nicht nur für Riemanns musiktheoretische Systeme, sondern auch für seine entwicklungsgeschichtliche Konstruktion und seine innovative Geschichte der Musiktheorie von maßstäblicher Bedeutung. Der Begriffsgeschichte mag die Parallele dieser musikalischen „Logiken" vor Augen liegen, doch ein Nachweis der direkten Rezeption konnte bislang nicht erbracht werden. Wie Adolf Nowak gezeigt hat, speist sich Riemanns Logikbegriff zunächst aus anderen Quellen, insbesondere der *Logik* von Christoph Sigwart, bei dem Riemann in Tübingen

versalanspruch, hg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln usw. 2001, S. 59-68, hier S. 64.

[74] Adler 1885 (wie Anm. 3), S. 18.

[75] Kalisch 1988 (wie Anm. 71), S. 59.

[76] Der Vergleich demonstriert letztlich Adlers Ansicht, dass Systematiken der Musik dem historischen Wandel in dem Maße unterworfen sind, wie sich das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft verändert. Hierzu generell Guido Adler, Musik und Musikwissenschaft, Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 5 (1898), S. 27-39.

[77] Die Prägung des musikalischen Logikbegriffs durch Forkel betont insbesondere Carl Dahlhaus, Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik; Zweiter Teil: Deutschland, Darmstadt 1984 und 1989 (= Geschichte der Musiktheorie, 10/11), passim.

studiert hat.[78] Der Gedanke, dass Riemanns Systemdenken sich aber abstrakt, d.h. jenseits von fachlichen bibliographiegeschichtlichen Vorstrukturierungen bewegt hätte, scheint bei einem so textbesessenen Autor wie Riemann abwegig. Wenden wir uns nochmals dem fachsystematischen Mapping zu, das bei Riemann seine prägnanteste Formulierung im *Grundriß der Musikwissenschaft* erhalten hat. Das Gebäude ist fünfteilig, respektive sechsteilig, wenn man die Vergleichende (ethnologische) Musikwissenschaft dazunimmt, die Riemann als Eurozentriker in ihrer Selbständigkeit aber anzweifelt und lieber unter den ersten entwicklungsgeschichtlichen Abschnitten der Musikgeschichte verortet wissen möchte.[79] In Riemanns Grundriss, der als tonphysiologisch und musikästhetisch geprägter Gegenentwurf zu demjenigen Adlers gewertet werden kann, ist eine etwas kleingliedrigere Parallele zur Systematik von Forkels *Litteratur* erkennbar. Insbesondere das Ineinandergreifen von Musikästhetik und sogenannter Fachlehre, die Riemann recht optimistisch als „angewandte Musikästhetik“[80] realisiert wissen möchte, scheint ein dem Forkelschen System inhärentes Problem durch die Engführung von rezeptiver Ästhetik und metahistorischem ‚Gesetz‘ zu beheben. Im Gegensatz zu Adlers Theoriebildung reflektiert Riemanns Modell in stärkerer Weise Prästrukturierungen des Faches durch seine Literatur, die in den pragmatischen Literaturlisten des *Grundrisses* bis ins sechzehnte Jahrhundert zurückreicht. Adler hätte eine Grenzlinie zwischen Forschungsliteratur und Quelle weitaus später angesetzt. Dass Riemann sich historisch-kontingenter Momente seiner Fachgliederung bewusst gewesen ist, legt die eingangs zitierte Formulierung von der Ergänzung des Plans durch Forkels Bibliographie nahe.

Die partielle Ähnlichkeit zwischen den Systementwürfen Forkels und denjenigen Adlers und Riemanns sollte indes nicht dazu verführen, den Gedanken disziplinärer Kontinuität überzustrapazieren. Insbesondere im Disziplinenbegriff unterscheiden sich die Ansätze mit der zeitlichen Differenz eines Jahrhunderts zu sehr, um bruchlos ineins gesetzt zu werden. Der Begriff der Disziplin wird im 18. Jahrhundert hauptsächlich definiert als „Ort der Ablagerung des gesicherten Wissens und noch nicht als Focus der aktualen Anstrengungen einer durch gemeinsame Problemstellungen zusammengehaltenen disziplinären Gemeinschaft“.[81] Bezeichnenderweise münden daher Forkels Systematisierungsbestrebungen eben in einer Bibliographie. Eine Auffassung einer musikwissenschaftlichen Disziplin als Form, die aus einer Institutionalisierung hervorgeht, ist bei Forkel, ja generell im 18. Jahrhundert nur vage angedacht. Der vorrangig handlungsorientierte Zweck der Entwürfe Adlers und Riemanns liegt (bei aller Akzentuierung der individuellen Leis-

[78] Adolf Nowak, Wandlungen des Begriffs „musikalische Logik“ bei Hugo Riemann, in: Böhme-Mehner / Mehner 2001 (wie Anm. 73), S. 37-48. Zu Riemanns Logikbegriff ausführlich Alexander Rehding, Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought, Cambridge 2003, S. 67-112.

[79] Riemann 1919 (wie Anm. 4), S. 19.

[80] Ebd., S. 15.

[81] Stichweh 1984 (wie Anm. 37), S. 12.

tung) aber gerade in der wissenschaftlichen Institutionalisierung, die „den in sie eingebundenen Personen als Garant der Realität der von ihnen verfolgten Interessen“ dient, über „identifizierbare Positionen im Sozialsystem und eventuell auch Beschäftigungsrollen“, über eine „Kontinuität der Wissenschaft als einer Wirklichkeit, die die an ihr beteiligten Personen übersteigt“.[82]

[82] Ebd., S. 63.

Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität

Oliver Huck

Ein anonymer Rezensent von Johann Nikolaus Forkels Buch *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist* bemerkte 1777 zur Ankündigung von Vorlesungen, die der Autor damals noch privat in Göttingen hielt, dass man für diese Zielgruppe nicht über die Theorie, sondern über die Geschichte und Ästhetik der Musik lesen solle.[1] Die Theorie sei hingegen für den eigentlichen Künstler bestimmt. Mit Ästhetik, Geschichte und Theorie sind jene drei Bereiche musikalischer Wissenschaften benannt, die im Laufe des 19. Jahrhunderts unter dem Oberbegriff Musikwissenschaft[2] zusammengefasst wurden.

---

[1] Vgl. Anhang zu dem 25. und 26. Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek, 5. Abteilung, Berlin o.J. [1779-80], S. 3024.

[2] Die Dreiteilung der Musikwissenschaft in Geschichte, Ästhetik und Theorie, die sich so von Carl Friedrich Zelter bis Friedrich Chrysander immer wieder findet, ist auch noch präsent in der „Übersicht des Gesamtgebäudes der Musikwissenschaft“ von Guido Adler, Umfang und Methode der Musikwissenschaft, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1, 1885, S. 5-20, der Theorie und Ästhetik (zusammen mit Pädagogik/Didaktik und Ethnomusikologie) unter der Rubrik Systematische Musikwissenschaft zusammenfaßt und der Historischen Musikwissenschaft gegenüberstellt. Philipp Spitta sieht die Theorie nur insofern als Wissenschaft an, als sie Teil der Akustik ist, vgl. Kunst und Kunstwissenschaft, in: Philipp Spitta, Zur Musik, Berlin 1892, S. 5-14. Während Spitta die Musikwissenschaft damit als eine Schnittmenge dreier anderer Disziplinen auffaßt, war die Musiktheorie ein eigenes Feld. Zur Musikgeschichte im Rahmen der allgemeinen Geschichte bzw. Ästhetik vgl. Werner Friedrich Kümmel, Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten, in: Die Musikforschung 22, 1969, S. 262-280, hier S. 275-276.

Welcher dieser drei Bereiche Gegenstand eines universitären Lehrprogramms sein sollte, lässt der Rezensent offen. Forkel, der zwei Jahre später Universitätsmusikdirektor in Göttingen wurde, publizierte zwar eine *Allgemeine Geschichte der Musik*, behandelte die Musikhistorie jedoch nicht in seinen Vorlesungen an der Universität.[3] Gegenstand der Wissenschaft konnte Musik für ihn hier nur als „Theorie" sein, ein Gebiet, das der anonyme Rezensent jedoch den Künstlern vorbehielt.[4]

Die unscharfe Grenzziehung zwischen Kunst und Wissenschaft resultiert aus einer doppelten Bedeutung des Begriffs Musiktheorie. Georg Joseph Vogler, der 1776 in Mannheim mit der *Kurpfälzischen Tonschule* eine Institution begründet hatte, die als Vorläufer der Konservatorien in Deutschland verstanden werden kann, differenziert die Theorie in eine „Tonwissenschaft" als eine wissenschaftliche Theorie der Musik in der Tradition der Septem artes liberales, die er selbst vor allem auf die Akustik gründet, und eine als „Tonsetzkunst" bezeichnete musikalische Poetik.[5] Er fasste Forkels Göttinger Amt als das eines „öffentlichen Tonlehrers", mithin in einem primär künstlerischen Sinne auf. Mit den Variationen über *God save the King* machte Vogler konsequenterweise eine Komposition Forkels zum Gegenstand einer seiner zahlreichen „Verbesserungen", in denen er die Brauchbarkeit der Regelpoetik in Zergliederungen von Werken anderer Autoren, aber auch eigener früherer Kompositionen erprobte.[6] Vogler erkannte Forkels Verdienste um die Musikgeschichte und die Musikästhetik an, wenn er dessen „rühmliche Bemühungen im antiquarischen Fache" und „genaue Bemerkungen in Kunstsachen"[7] hervorhebt, in der Tonwissenschaft hingegen sieht er bei Forkel ein Missverhältnis zwischen wissenschaftlichem Anspruch und künstlerischer Einlösung. Pointiert

[3] Vgl. Kümmel 1969 (wie Anm. 2), S. 262.

[4] Vgl. Anhang zu dem 25. und 26. Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek. 5. Abteilung. Berlin o.J. [1779-80], S. 3024.

[5] Vgl. Georg Joseph Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, Mannheim 1776. Hermann Mendel und August Reißmann, Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. 10, Berlin 1878, S. 249, verwenden die Begriffe Tonkunst und Tonkunde, letztere umfaßt „alles, was vom Ton und den Tönen zu wissen möglich und nothwendig ist". Johann Bernhard Logier veröffentlichte 1827 sein „System der Musik-Wissenschaft und der Praktischen Komposition". Hervorgegangen ist diese Schrift aus einem Vorlesungszyklus, den er 1814 in Dublin gehalten hatte und der 1818 bereits seinen Niederschlag in „Logier's Thourough-Bass" gefunden hatte; er hält zwar wie Vogler an der integralen Verbindung von Wissenschaft (Theorie, Regelpoetik) und Kunst (Anwendung) fest, verzichtet aber auf die akustisch-mathematische Begründung, die Wissenschaft ist die Theorie; es handelt sich um eine Poetik.

[6] Vgl. Georg Joseph Vogler, Verbesserungen der Forkel'schen Veränderungen über das Englische Volkslied God save the King, Frankfurt am Main 1793, S. 3: „Da ich nicht diktatorisch spreche, vielweniger persönliche Beleidigungen mir erlaube: so wird der Verfasser meine strenge Untersuchung auf die Rechnung seines wichtigen Postens, den er als öffentlicher Tonlehrer und als musikalischer Rezensent begleitet, setzen, und die unbefriedigte Erwartung seinen vielversprechenden Ankündigungen zuschreiben." Vogler bezieht sich auf: Johann Nicolaus Forkel, Vier und zwanzig Veränderungen für das Clavichord oder Fortepiano auf das englische Volkslied: God save the king, Göttingen 1791.

[7] Vgl. ebd., S. 4: „Diese Tonwissenschaftliche Rezension beeinträchtigt die Achtung, die ich Hrn F. für seine rühmliche Bemühungen im antiquarischen Fache schuldig bin, ebensowenig als genaue Bemerkungen in Kunstsachen einen Autor gegen denjenigen, der mit anderen Augen und aus einem anderen Gesichtspunkte siehet, aufbringen dörfen."

könnte man sagen: Der Wissenschaftler vom Konservatorium kritisiert den Künstler an der Universität.

In seinen Überlegungen zu einer Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert sieht Carl Dahlhaus die Problematik dieser Disziplin in der Geschichte künstlerischer und wissenschaftlicher Institutionen begründet:

> „Institutionell war demnach die Musiktheorie des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts in einer unglücklichen Mitte angesiedelt: zwischen der historisch-philologisch orientierten Universitätswissenschaft, von der sie als propädeutische Hilfsdisziplin behandelt wurde, die man benutzt, aber draußen hielt, und dem Unterricht an Konservatorien, dessen Organisationsform eine wissenschaftliche Emanzipation darum niederhielt, weil sie mit dem Makel des Spekulativen, für die Praxis unbrauchbaren behaftet war."[8]

Wenn ich bei meinen folgenden Überlegungen am Beispiel von Berlin und Leipzig diesen institutionellen Spagat[9] nicht nur für die Musiktheorie, sondern auch insgesamt für die Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts als konstitutiv ansehe, so deshalb, weil die verbreitete Ansicht, wonach die Musikwissenschaft in der Form der Geschichtswissenschaft und nicht etwa jener der Musikästhetik oder der Musiktheorie Universitätsdisziplin geworden sei,[10] aus meiner Sicht ebensowenig zutrifft wie die Auffassung, dass es an den Konservatorien keine ‚wissenschaftliche Emanzipation' gegeben habe.[11] Die Denomination der ersten beiden Ordinariate

---

[8] Carl Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie, 11), S. 29.

[9] Eine Ausnahme bildete die Universität Würzburg, wo Franz Joseph Fröhlich seit 1811 eine außerordentliche Professur für Tonkunst inne hatte. 1812 kam das Gebiet der Ästhetik hinzu. 1818 wurde er ordentlicher Professor für Philosophie und Didaktik, 1821 Ordinarius. 1834 übernahm er zusätzlich die Leitung der Antiken-, Gemälde- und Kupferstichsammlung. In erster Linie widmete er sich jedoch seit 1801 der Leitung des Akademischen Musikinstituts, also der musikalischen Praxis. Fröhlich las zunächst regelmäßig „Theorie der Musik nach ästhetischen Ansichten und in Verbindung mit der Geschichte derselben", später der erweiterten Denomination seiner Professur entsprechend „Allgemeine Ästhetik mit kritischer Beleuchtung vorzüglicher Kunstwerke aus allen Kunstformen" und „Geschichte der redenden und bildenden Künste" (vgl. Kümmel 1969, wie Anm. 2, S. 268). Posthum erschien eine Musikgeschichte, die jedoch lediglich die antiken Hochkulturen, das Mittelalter und die Renaissance behandelt, vgl. Franz Joseph Fröhlich, Beiträge zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit auf musikalische Dokumente gegründet. Würzburg 1868-74, vgl. dazu Lenz Meierott, Franz Joseph Fröhlich und seine „Beiträge zu einer Geschichte der Musik", in: Musik und Hochschule, hg. v. Lenz Meierott und Klaus-Hinrich Stahmer, Würzburg 1997, S. 29-42. Musiktheorie wurde unterrichtet nach seinem eigenen Lehrbuch Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt […] nebst einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre […], Würzburg 1822-29, Zweiter Teil, S. 527-590. Für Berlin wurde im Vorfeld der Universitätsgründung ein Plan vorgelegt, bei dem die Berliner Universität das Zentrum auch der künstlerischen Ausbildung sein sollte, auf die acht regionale Konservatorien in Preußen vorbereiten sollten, vgl. D. K., Ueber die Errichtung musikalischer Conservatorien in Deutschland, in: Allgemeine musikalische Zeitung 12, 1809/10, Sp. 1021-1029.

[10] Vgl. Dahlhaus 1989 (wie Anm. 8), Bd. 11, S. 29, übernommen aus Kümmel 1969 (wie Anm. 2), S. 263 sowie ebd., S. 266-267, der Nachweis der ersten musikgeschichtlichen Vorlesung durch Daniel Gottlob Türk als Professor an der Universität Halle.

[11] Vgl. auch den bei Mendel/Reißmann (wie Anm. 5), Bd. 2, Berlin 1872, S. 552, formulierten Anspruch: „Vollständig ihren Zweck verfehlen nur *die* Conservatorien, welche ausschliesslich die technischen Fächer der Composition und des Instrumentespiels im Auge haben und die Beschäftigung mit der Kunstwissenschaft und der Literatur ganz auslassen."

im deutschsprachigen Raum lautete 1870 in Wien für Eduard Hanslick „Musikgeschichte und Ästhetik“, und Gustav Jacobstahl hatte, bevor er 1897 schließlich Ordinarius wurde, selbst ausdrücklich einen Lehrstuhl für „Musik“ beantragt.[12] Die von Jacobsthal, damals außerordentlicher Professor an der Universität Straßburg, wo er seit 1875 lehrte, 1883 an das preußische Kulturministerium adressierten *Vorläufigen Gedanken über die Verbesserung der musikalischen Zustände an den Preußischen Universitäten* und die dazu von den beiden außerordentlichen Berliner Professoren Heinrich Bellermann und Philipp Spitta eingeholten Gutachten scheinen mir in besonderer Weise geeignet, das Verhältnis zwischen Musik als Tonkunst, Musiktheorie als ihrer Poetik und Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zu beleuchten. Im Konzert der Kunstwissenschaften lässt sich diese Denkschrift unmittelbar auf eine Publikation von Jacobsthals Straßburger Kollegen Franz Xaver Kraus beziehen, der seit 1872 das Institut für Christliche Archäologie und Epigraphik leitete. Dieser hatte 1874 seine Gedanken *Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen* veröffentlicht und darin in einem Nebensatz insofern einer Konkurrenz der Künste das Wort geredet, als er bemerkte „es wäre viel besser, weil *stets* fruchtbringend und bildend, Mädchen wie Knaben fleissig zeichnen zu lassen, statt jenes Klimpern auf dem Piano, dem auch die Masse der Unbegabten eine kostbare, unwiederbringliche Zeit ohne alle Nutzen der Mode halber widmen muß!“[13]

Jacobsthal betont einleitend, dass der musikalische Unterricht an den Universitäten sowohl eine wissenschaftliche wie auch eine „technische“ Seite zu berücksichtigen habe, letztere sei die propädeutische Voraussetzung für erstere. Er begründet diese Auffassung im Anschluss an Eduard Hanslicks Formästhetik damit, dass „in gleichem Maße wie in der Musik […] in keiner anderen Kunst die Form zu gleicher Zeit Ausdruck des Inhalts“[14] sei. Mit der technischen Seite, ein Begriff den Jacobsthal direkt von Kraus übernimmt,[15] ist eine rudimentäre künstlerische Ausbildung angesprochen, als deren Bestandteile er „die musikalische Komposition und den Gesang“ benennt, letzterer solle in den bereits bestehenden akademi-

[12] Vgl. Gustav Jacobstahl, Vorläufige Gedanken über die Verbesserung der musikalischen Zustände an den Preußischen Universitäten, hg. v. Peter Sühring, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 2002, S. 295-322, hier S. 311. Die Denomination des Straßburger Lehrstuhls lautete schließlich Musikwissenschaft.

[13] Franz Xaver Kraus, Ueber das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Straßburg 1874, S. 21, Anm. 1.

[14] Jacobstahl/Sühring 2002 (wie Anm. 12), S. 302.

[15] Vgl. ebd., S. 21–22: „An vielen Universitäten sind schon jetzt Zeichnenlehrer [sic!] angestellt: meine Forderung geht dahin, dass es an allen geschehe, sie geht aber weiter dahin, dass man als Zeichnenlehrer nur wirkliche Künstler berufe, die zugleich den Vortrag des Professors der Kunstgeschichte durch ihren Unterricht im Malen, Modelliren, in den technischen Handgriffen und Begriffen zu unterstützen und den Sinn für stilistische Schönheit zu wecken vermögen.“ Er ergänzt ebd., S. 23: „Aber auch der Vortrag des Docenten müsste mehr, als es bis jetzt geschieht, die Einleitung in das kritische Studium der Kunstgeschichte berücksichtigen. Diese Einleitung hätte gewiß technische Kenntnisse zu vermitteln und könnte z.B. an die Lectüre von Lionardo de Vinci’s Malerbuch oder ähnlicher Schriften anknüpfen. Sie würde sich des Weiteren über die kunstwissenschaftliche Litteratur erstrecken.“

schen Gesangvereinen im Chor betrieben werden. Obwohl es nicht das Ziel sei, produzierende Künstler auszubilden, sondern Kunsthistoriker, müsse dennoch in bezug auf die Kompositionslehre „diese Bildung eine allen gleichmäßige, gründliche sein […], die allen Richtungen dienen kann“[16]. Als Dozent kommt nach Jacobsthals Auffassung an der Universität dabei nur ein „allseitig musikalisch und akademisch gebildeter Mann“[17] in Frage. Was er anstrebt, sind Lehrstühle für Musik an den Universitäten, denen auch die Ausbildung der Gesangslehrer für die Mittelschulen obliegen solle, die Jacobsthal in einem umfassenderen Sinne als Musiklehrer sieht, die auch ein Wissen über die Musik vermitteln sollen, und für die er daher das Abitur als Qualifikation fordert. Das nach seiner Auffassung von einem solchen Privatdozenten oder Professor für Musik anzubietende Lehrprogramm umfasst Vorlesungen in Musikgeschichte, Schwerpunkt ist mit Blick auf den schulischen Gesangsunterricht die „vocale Kunst“, zu berücksichtigen sind „benachbarte Grenzgebiete wie Philosophie und Theologie“[18]. In Seminaren sollen Kompositionslehre, Analyse von Kunstwerken, paläographische Übungen sowie Übungen des akademischen Gesangvereins angeboten werden.

Mit der Forderung nach Lehrstühlen und dem Nachweis ihrer Nützlichkeit folgt er wiederum Kraus, der selbst erfolglos gewesen war und 1878 als Ordinarius für Kirchengeschichte nach Freiburg wechselte. Kraus, wie Jacobsthal damals Extraordinarius, hatte jedoch nicht nur Lehrstühle für Kunstwissenschaft gefordert, sondern in Hinblick auf das bisherige Übergewicht der Antiken Kunst einerseits und das nationale Kunsterbe andererseits insbesondere solche für Mittelalterliche und Neuere Kunst, wobei er mit Blick auf das Straßburger Münster als Kriterium für die geographische Verteilung der Fächer das Vorhandensein von Baudenkmälern einerseits und Museen andererseits empfohlen hatte.[19] Im Gegensatz zu Jacobsthal zielte er beim Nachweis der Nützlichkeit seines Vorhabens nicht in erster Linie auf die Lehrerschaft, sondern auf die Theologen, konkret auf eine Reform des erst im Jahr zuvor verabschiedeten Gesetzes über die Staatsprüfung für Kandidaten des geistlichen Amtes.[20] Vergleicht man die Eingaben von Kraus und Jacob-

[16] Jacobstahl/Sühring 2002 (wie Anm. 12), S. 306.

[17] Ebd. Während Jacobstahl damit eine Personalunion von Musikwissenschaftler und einem Lehrer der „technischen“ Seite anstrebt, geht Krauss von einer Arbeitsteilung zwischen Kunstwissenschaftler und „Zeichnenlehrer“ aus, bei dem es sich um ein „wirklichen Künstler“ handeln müsse, vgl. Krauss, S. 21.

[18] Ebd., S. 311.

[19] Vgl. Kraus 1874 (wie Anm. 13), S. 8, 9 und 15.

[20] Vgl. ebd., S. 16, den Auszug aus dem Gesetzestext, der eine „für ihren Beruf erforderliche Bildung, insbesondere auf dem Gebiet der Philosophie, der Geschichte und der deutschen Litteratur“ vorschreibt und Kraus’ Kommentar, ebd., S. 17-18: „Viele sind der Ansicht, dass der Abiturientenexamen eine Nachprüfung in den Sprachkenntnissen, bei der notorisch in der Regel nicht viel herauskommt, überflüssig mache; die Staatsprüfung der Theologen in der Philosophie unterliegt, so viel sich dafür geltend machen lässt, nicht geringeren Bedenken und würde zuversichtlich zu zahlreichen Conflicten Veranlassung geben. Vielmehr würde sich empfehlen, statt der genannten Fächer die Kunstgeschichte unter jene Forderungen allgemeiner Bildung einzureihen, in welchen Theologen und Candidaten des Schulfaches zu prüfen sind. Für erstere wenigstens würde ich entschieden darauf bestehen.“

stahl, so mutet die Forderung nach einem Ordinariat für „Musik" für jede Universität im Vergleich zu Kraus' Forderung nach einer Trennung der Kunstwissenschaft in drei selbstständige Disziplinen, zu denen noch ein Zeichenlehrer hinzukommt, vergleichsweise bescheiden an und Kraus' Bezeichnung der Kunstgeschichte als „Aschenbrödel der modernen Wissenschaften"[21] erfährt eine Relativierung.

Eine erste Reaktion aus dem preußischen Kultusministerium findet sich in einer Randbemerkung auf Jacobsthals Eingabe: „Preußen hat schon eine musikalische Hochschule. Weshalb wird ihre Schöpfung nicht gewürdigt?"[22] Die hier angesprochene Königliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin, die 1869 gegründet worden war und seit 1877 diesen Titel trug, war insbesondere Jacobsthals Lehrer Heinrich Bellermann ein Dorn im Auge, der sich in seinem Gutachten die Gelegenheit nicht entgehen ließ, in geeigneter Weise Stellung zu nehmen[23] und dabei die Thesen seines bereits 1866 vorgelegten *Lehrplans für den Gesangsunterricht der höheren Schulen und die besten Lehrmittel dafür betreffend* in Erinnerung zu rufen. Der seit 1866 als außerordentlicher Professor für Musik an der Universität Berlin lehrende Bellermann stimmt Jacobsthal weitgehend zu, er möchte jedoch, dass „neben der Übung eines allgemeinen akademischen Gesangvereins ein wöchentlich mehrmals stattfindender Gesangsunterricht auf den Universitäten eingeführt wird, an dem alle diejenigen teilnehmen müssen, die sich in der Musik als Gymnasial- oder Realschullehrer eine Facultas erwerben wollen"[24]. Jenen solle zudem „die Erbringung eines Maturitätszeugnisses erlassen werden"[25], da „die Kunst […] so sehr mit einer besonderen Begabung des Individuums zusammen[hänge], dass es […] ein großer Fehler wäre, wenn man für das Musikstudium in uniformierender Weise einen ganz bestimmten Gang der Vorbildung vorschreiben wollte."[26] Dass Bellermann in der Tat den Akzent primär auf die Kunst, also Jacobstahls technische Seite, und sekundär auf die Wissenschaft legen möchte, zeigt sein Vorschlag, dass der Musikstudierende „in seinen ersten Semestern nur Gesang u. Contrapunkt, u. vielleicht daneben noch Akustik, so weit die letztere die musikalischen Verhältnisse betrachtet, mit Fleiß treiben, u. dann erst zu den musikgeschichtlichen Studien übergehen"[27] solle. Dieses Curriculum entspricht exakt Bellermanns Publikationsliste, der sich damit für einen Lehrstuhl empfiehlt. Zum Kontrapunkt, zur „Akustik" und zum Gesangsunterricht hatte er jeweils ein Buch

---

21 Vgl. ebd., S. 24.

22 Jacobstahl/Sühring 2002 (wie Anm. 12), S. 311, Anm. 19.

23 Vgl. ebd., S. 315 und 318; ein entsprechender Angriff auf die Hochschule für Musik findet sich bereits im Vorwort von Heinrich Bellermann, Der Contrapunkt, Berlin [2]1877, S. VIII.

24 Ebd., S. 313.

25 Ebd., S. 318.

26 Ebd., S. 317.

27 Ebd., S. 316.

vorgelegt,[28] zur Musikgeschichte hingegen verfügte er lediglich über ein unpubliziertes Vorlesungsmanuskript, das nur die Zeit bis Giovanni Pierluigi da Palestrina behandelt, dessen Werke er als überzeitliche musikalische Norm betrachtet.[29]

Philipp Spitta, der seit 1875 neben Bellermann gleichfalls als außerordentlicher Professor für „Musikwissenschaft“[30] an der Universität Berlin lehrte, spricht sich in seinem Gutachten im Gegensatz zu Bellermann nicht für eine Stärkung der „technischen“ Seite aus, sondern vertritt die Meinung, „daß prinzipiell nur die Kunstwissenschaft, nicht aber die practische Kunst auf Universitäten gepflegt werden soll.“[31] Werde die praktische Musik auf der Universität zugelassen, so müsse ein gleiches mit der bildenden Kunst erfolgen. Richtig sei zwar, dass es für die Kunstwissenschaft technischer Vorkenntnisse bedürfe, jedoch: „wie sich der Student die Elemente derselben erwirbt, ist seine Sache“[32]. Auch bedürfe es keiner Universitätsmusikdirektoren, das musikalische Leben an der Universität sei vielmehr in die Hände der Studenten zu legen, zumal der akademische Gesangverein für die musikalische Wissenschaft vollkommen unnütz sei, da das Repertoire für Männerchor weder musikgeschichtlich repräsentativ sei, noch einen theoriefähigen vierstimmigen Tonsatz aufweise.[33] Im Gegensatz zu Jacobstahl sieht Spitta die Musikwissenschaft wie jede Wissenschaft als eine zweckfreie an,[34] die ihre Berechtigung in sich selbst trage und fordert nicht Lehrstühle für Musik, sondern für „wirkliche Musikgelehrte auf sämtlichen preußischen Universitäten“[35]. Nachdem ihm seine Mono-

[28] Vgl. Heinrich Bellermann, Anfangsgründe der Musik für den ersten Singunterricht auf Gymnasien und Realschulen, Berlin 1857; ders., Der Kontrapunkt, Berlin 1862 – zur zweiten, umgearbeiteten Auflage von 1877 vgl. Peter Lüttig, Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900, Tutzing 1994 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 23), S. 188-211, der den Paradigmenwechsel von einer primär christlichen zu einer primär humanistischen Begründung der wahren Musik Palestrinas in der konfessionellen Opposition Bellermanns zu der Vereinnahmung Palestrinas durch den 1868 gegründeten *Allgemeinen Cäcilienverein* sieht, jedoch den Einbezug von dessen eigener Schrift über die Intervalle nicht erkennt – und Heinrich Bellermann, Die Größe der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie, Berlin 1873.

[29] Vgl. Wolfgang Rathert, Erforschung des Mittelalters und Entstehung der deutschen Musikwissenschaft. Mit einigen Anmerkungen zu Heinrich Bellermanns Vorlesungen über mittelalterliche Musikgeschichte, in: Mittelalter und Mittelalterrezeption, hg. v. Herbert Schneider, Hildesheim usw. 2005 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 24), S. 236-256, hier S. 248-250. Bellermann las bis 1894 stets in dreisemestrigem Turnus „Über die Musik der alten Griechen“, „Geschichte der Musik des Mittelalters seit dem Anfang des Christentums bis Franco von Köln im 13. Jahrhundert“, „Die Entwicklung des mehrstimmigen Gesangs vom 13. Jahrhunderts an“, dazu hielt er jeweils eine Übung im Kontrapunkt, vgl. Ulrike Schilling, Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel, Kassel usw. 1993, S. 102, Anm. 287. Zum Verhältnis Spittas zu Bellermann, der seinen Berliner Kollegen nicht als Mitarbeiter an der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft gewinnen wollte, vgl. ebd., S. 132-133.

[30] Mendel/Reißmann (wie Anm. 5), Bd. 9, Berlin 1878, S. 374.

[31] Jacobsthal/Sühring 2002 (wie Anm. 12), S. 320.

[32] Ebd., S. 321.

[33] Spitta verzichtet auch nicht auf den Seitenhieb gegen seinen Kollegen Bellermann wenn er die „grundfalsche, auf mangelnder geschichtlicher Kenntnis beruhende Ansicht“ kritisiert, wonach „die Gesangsmusik […] auch schlechthin die beste, ja die einzig wirkliche Musik“ sei (ebd., S. 320). Bellermann legt diese Auffassungen u.a. auch in seinem Gutachten (ebd., S. 314-316) dar.

[34] Vgl. ebd., S. 321.

[35] Ebd., S. 320.

graphie über Johann Sebastian Bach[36] bereits den Ruf an die Universität eingetragen hatte, empfiehlt er sich damit für ein Ordinariat, dass ihm vermutlich nur aufgrund seines frühen Todes (1894) versagt blieb. Die von ihm propagierte institutionelle Trennung von Kunst und Wissenschaft und damit auch der Ästhetik und der Historie der Musik[37] wurde in seiner Person jedoch aufgehoben, da er gleichzeitig an der Universität und an der Hochschule für Musik Lehraufgaben wahrnahm und darüber hinaus als zweiter ständiger Sekretär in die Königliche Akademie der Künste eingebunden war.[38] Seiner Berufung ging ein Aufsatz seines Freundes Friedrich Chrysander unmittelbar voraus, in dem dieser den Zustand der musikalischen Wissenschaft an den deutschen Universitäten beklagt,[39] eine Kunstwissenschaft als Pflichtfach für alle Studenten an der Universität fordert[40] und

[36] Vgl. Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. 1, Leipzig 1873.

[37] Vgl. Spitta, Kunst und Kunstwissenschaft, S. 13. Bei diesem Aufsatz handelt es sich um eine Rede, die Spitta in der Königlichen Akademie der Künste in Berlin am 21. März 1883 gehalten hat und die dann kurz nach der Abfassung von Jacobstahls Denkschrift (24. März 1883, vgl. Jacobsthal/Sühring 2002, wie Anm. 12, S. 295-296) am 28. März in der National-Zeitung erschien. Bedenkenswert ist, daß Spitta im Sommersemester 1883 mit Übungen privatissime beginnt, vgl. Schilling 1993 (wie Anm. 29), S. 353-354. Vgl. auch Carl Dahlhaus, Geschichtliche und ästhetische Erfahrung, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hg. v. Walter Wiora. Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 14), S. 243-247. Daß Spitta die Ästhetik eher fremd war, zeigen zwei Reden in der Berliner Akademie der Künste, die lediglich deren Struktur (Klassen für Musik und Kunst) verteidigen, jedoch nichts zum Konzert der Küste beitragen, vgl. Philipp Spitta, Bildende Kunst und Musik in ihrem gegenseitigen geschichtlichen Verhältnis, in: Allgemeine musikalische Zeitung 11, 1876, Sp. 305-313; ders., Poesie als Vermittlerin zwischen bildender Kunst und Musik, in: Allgemeine musikalische Zeitung 13, 1878, Sp. 257-264.

[38] Zu den Modalitäten der Berufung vgl. Schilling 1993 (wie Anm. 29), S. 25 und 79-118. Während die universitären Vorlesungen Spittas erhalten und gut dokumentiert sind (vgl. ebd., S. 98-114 und 325-361), ist nicht immer eindeutig zu klären, welche Vorlesungen er in der Hochschule gehalten hat. Zunächst scheint er eine integrale Musikgeschichte für die Hochschule unter dem Titel „Geschichte der Musik vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit“ (A 10), also keine komplette Musikgeschichte wie Franz Brendel und August Reißmann, konzipiert zu haben, die einen dreijährigen Turnus umfaßte (vgl. ebd., S. 342), während er an der Universität diesen Gegenstand in mehreren Vorlesungen behandelte, vgl. ebd., S. 99. Spittas Berufung wurde öffentlich angefeindet. Mendel/Reißmann (wie Anm. 5), Bd. 9, Berlin 1878, S. 374 kommentiert, es handle sich um einen „achtbaren Philologen […] dem aber die Musikwissenschaft ein vollständig fremdes Gebiet ist“. Nachdem Reißmann, der zuvor am Sternschen Konservatorium Musikgeschichte unterrichtet hatte (s.u.) nicht an die Hochschule berufen wurde, polemisierte er 1876 gegen diese Institution mit dem Hinweis darauf, daß sie primär der Versorgung von Joseph Joachim und Ernst Rudorff diene, ihre Aufgaben aber von den privaten Konservatorien vormals ohne Staatszuschuß ebensogut erfüllt worden seien, vgl. August Reißmann, Die Königliche Hochschule für Musik in Berlin, Berlin 1876. Der größte Teil (S. 12-29) ist als eine polemische Rezension von Spittas Bach-Biographie angelegt, deren musikalischer Teil sich nach Reißmanns Auffassung dem dritten Band seiner Musikgeschichte verdanke.

[39] Vgl. Friedrich Chrysander, Ueber Kunstbildung auf Universitäten, in: Allgemeine musikalische Zeitung 10, 1875, Sp. 1-4, 17-19, 65-67, 81-83, 113-116, 209-210, 225-227, 241-244, 257-259, 273-274 und 11 (1876), Sp. 801-802, 817-819. Der Aufsatz bricht am 5. Mai 1875 ab und wird am 20. Dezember 1876 fortgesetzt mit dem Hinweis auf Spittas Professur und darauf, dass der Autor davon nichts gewußt habe (Sp. 801-802). Chrysander beklagt die aus der Tradition der Musikdirektoren stammende, der Kunstgeschichte untergeordnete Stellung der Musikprofessoren (Sp. 18) und das mangelnde Interesse an der Universität und in der Öffentlichkeit an der Musikwissenschaft (Sp. 19). Aufgabe der Musikwissenschaft sei Vermittlung, „ihre Mission ist die Erschließung des Exclusiven für Alle“ (Sp. 83).

[40] Vgl. ebd., Sp. 113.

betont, das Ergebnis der Einrichtung von Lehrstühlen für Musikwissenschaft werde auch eine neue, nationale Kunstproduktion sein.[41] Sollte Chrysander die Absicht verfolgt haben, Spitta zu einer Professur zu verhelfen, so zielte er jedoch nicht auf Berlin, sondern auf Leipzig, wo Spitta 1874 eine Stelle als Gymnasiallehrer angenommen hatte und den zweiten Teil seiner Bach-Monographie schreiben wollte,[42] wo eine Berufung Spittas an die Universität jedoch nicht zustande kam.[43]

In Leipzig hatte Gottfried Wilhelm Fink, der von 1828 bis 1841 Redakteur der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* war, 1838 die Ehrendoktorwürde der Universität erhalten und daraufhin Vorlesungen in „Harmonielehre" und „Allgemeiner Geschichte der Musik"[44] im Lehrauftrag gehalten. Anlass und Vorbild dafür war nach eigener Aussage die Berliner Professur. Goethes Freund Carl Friedrich Zelter war dort 1809 zum Professor für Musik an der Akademie der Künste in Berlin ernannt worden. Er hatte zwar die Aufsicht über Musikpflege und -unterricht im ganzen Land, die von ihm in seiner fünften Denkschrift 1804 selbst vorgeschlagenen öffentlichen Vorlesungen über Geschichte der Musik, Komposition und Stil sowie Ästhetik der Musik hat er jedoch wie Fink betont nie gehalten,[45] erst sein Nachfolger Adolf Bernhard Marx, mit dem Fink sich wenig später explizit in einer Polemik auseinandersetzte,[46] nahm seit 1830 diese Aufgabe wahr.[47] Fink wird 1842 Univer-

---

41 Vgl. ebd., Sp. 259.

42 Vgl. Schilling 1993 (wie Anm. 29), S. 24.

43 Vgl. ebd., S. 82. An der Universität wurden nach Fink erst wieder ab 1857 von Hermann Langer als Universitätsmusikdirektor Vorlesungen angeboten „über die Geschichte des liturgischen Gesangs und Musikgeschichte überhaupt", Mendel/Reißmann (wie Anm. 5), Bd. 6, Berlin 1876, S. 244; 1866 folgte mit der Habilitation Oscar Paul, der 1874 zum a.o. Prof. ernannt wurde. Paul lehrte auch am Konservatorium, jedoch nicht Musikgeschichte, sondern Harmonielehre (in der Tradition Hauptmanns) und Klavier. In Pauls Professur ist wohl der Hauptgrund dafür zu sehen, warum für Spitta keine entsprechende Stelle geschaffen werden konnte.

44 Gottfried Wilhelm Fink, Lehrstuhl für Musik an der Universität Berlin, in: Allgemeine musikalische Zeitung 39, 1837, Sp. 16, vgl. auch Kümmel 1969 (wie Anm. 2), S. 274.

45 Vgl. Cornelia Schröder, Carl Friedrich Zelter, Berlin 1959, S. 114 (Denkschrift vom 24. August 1804): „Als Profeßor der Musik hat er jährlich ein öffentliches Collegium, wechselweise 1. Über Geschichte der Musik, 2. Über die Anfangsgründe der musikalischen Kunst; Composition und Styl, und 3. Über die Anwendung, den Ausdruck, die Grenzen und kurz über die Aesthetik der Musik, zu lesen." Sowohl der Titel des Professors als auch die öffentlichen Vorlesungen waren in den vorangegangenen Denkschriften nicht enthalten, es handelt sich dabei möglicherweise um Zelters Reaktion auf eine Anregung, die ihm Johann Wolfgang von Goethe in einem Brief vom 13. Juli 1804 gegeben hatte, vgl. ebd., S. 99: „Nun wollten wir aber, um der Wirkung willen, Ihnen ans Herz legen, daß Sie wo möglich die Opposition, in der Sie mit der Zeit stehen, verbärgen, auch überhaupt mehr von den Vortheilen welche Religion und Sitten aus einer solchen Anstalt ziehen, als von denjenigen sprächen, welche die Kunst zu erwarten hat." Vgl. auch die Mitteilung der Ankündigungen seiner Vorlesungen in der Allgemeinen musikalischen Zeitung 15, 1813, Sp. 758-759, hingegen Fink 1837 (wie Anm. 44), Sp. 16.

46 Vgl. Gottfried Wilhelm Fink, Der neumusikalische Lehrjammer, oder Beleuchtung der Schrift: Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, Leipzig 1842 als Replik auf Adolf Bernhard Marx, Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, Leipzig 1841, der grundsätzliche Kritik übt an dem Ansatz in Siegfried Wilhelm Dehn, Theoretisch-praktische Harmonielehre, Berlin 1840. Zum Streit zwischen Fink und Marx vgl. Kurt-Erich Eicke, Das Problem des Historismus im Streit zwischen Marx und Fink, in: Wiora, S. 221-229 sowie ders., Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre, Regensburg 1966 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, 42), vgl. dazu auch die Fink beipflichtende Rezension von Franz Joseph Fröhlich in der Neuen Jenai-

sitätsmusikdirektor in Leipzig, mit der Gründung des Leipziger Konservatoriums im folgenden Jahr stellt er die Vorlesungen an der Universität jedoch wieder ein. Er hatte für seine Vorlesungen ausgearbeitete Manuskripte, das *System der musikalischen Harmonielehre mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen* erschien 1842 als Reaktion auf eine Streitschrift von Marx im Druck.[48] Das Manuskript von Finks *Handbuch der allgemeinen Geschichte der Tonkunst für Vorlesungen auf Academien, Gymnasien, Seminarien und für alle gebildete Musikfreunde* befand sich im Nachlass und ist heute verloren.[49] Hatte Fink an der Universität sowohl Theorie als auch Geschichte der Musik gelesen, so wurden diese beiden Fächer an dem 1843 gegründeten Konservatorium von verschiedenen Lehrern vertreten. Moritz Hauptmann war von Beginn an Professor für Theorie der Musik und Komposition. Im Gegensatz zu Fink, aber auch zu den Universitätsprofessoren Bellermann und Marx, publizierte er zu Lebzeiten gerade keine praktische Kompositionslehre,[50] sondern den Versuch einer „Tonwissenschaft", also eben jenen Teil der Musiktheorie, der nach Vogler immer häufiger ausgelassen wurde und der sich nach seiner eigenen Aussage zur Kompositionslehre verhalte „wie etwa die Chemie zur Kochkunst"[51]. Anlass für diese Publikation, die eine philosophisch fundierte Musiktheorie bietet, war ein Buch seines vormali-

---

schen Allgemeinen Literaturzeitung 2 (1843), S. 341-352 und 365-372. Zu Dehn vgl. Carl Dahlhaus, Geschichte als Problem der Musiktheorie. Über einige Berliner Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts, in: Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert, Regensburg 1980 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 56), S. 405-413, hier S. 405-407.

[47] Der Begriff Musikwissenschaft findet sich bei Marx in dessen Allgemeiner Musiklehre, Leipzig [10]1884, S. 2: „Die wissenschaftliche Begründung gehört der Musikwissenschaft an; nur hier und da kann auf sie *hingedeutet* werden." Marx las zwar 1833/34 in Berlin eine „Einleitung in die Musikwissenschaft" (vgl. Kümmel 1969, wie Anm. 2, S. 274), die geplante Musikwissenschaft blieb er jedoch schuldig, vgl. dazu Dahlhaus 1989 (wie Anm. 8), Bd. 11, S. 49. Zum Curriculum vgl. Fink 1837 (wie Anm. 44), Sp. 16, demzufolge Jahr für Jahr praktisch-theoretische Kompositionslehre, Geschichte der Musik und Encylopädie und Philosophie der Tonkunst gelehrt wurden.

[48] Gottfried Wilhelm Fink, System der musikalischen Harmonielehre mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen, Leipzig 1842. Bereits vor Beginn seiner Lehrtätigkeit hatte Fink eine Allgemeine Musiklehre publiziert, vgl. ders., Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst für Musiklehrer und Musiklernende, Leipzig 1836.

[49] Vgl. den Nekrolog auf Dr. Gottfried Wilhelm Fink, in: Allgemeine musikalische Zeitung 48 (1846), Sp. 639 Lehrstuhl 643, hier Sp. 642 sowie Christoph Hulst, Art. Fink, Gottfried Wilhelm, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel usw. [2]2001, Sp. 1189-1192, hier Sp. 1190. Im Druck erschienen: Gottfried Wilhelm Fink, Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben, Essen 1831 und ders., Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst, Leipzig 1838.

[50] Posthum erschienen: Moritz Hauptmann, Die Lehre von der Harmonik, hg. v. Oscar Paul, Leipzig 1968; ders., Aufgaben für einfachen und doppelten Contrapunkt. Zum Gebrauch beim Unterricht aus Studienheften seiner Schüler zusammengestellt von Ernst Rudorff, Leipzig o.J.

[51] Brief an Ludwig Spohr vom 3. März 1853 in: Moritz Hauptmann, Briefe an Ludwig Spohr und Andere, hg. v. Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 39, mit bezug auf Moritz Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik, Leipzig 1853, vgl. dazu Dahlhaus 1989 (wie Anm. 8), Bd. 11, S. 27-29.

gen Schülers Otto Kraushaar, der ohne Kennzeichnung maßgebliche Aspekte von Hauptmanns Theorie übernommen hatte.[52]

Franz Brendel, der 1844 von Robert Schumann die Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik* übernahm, hielt seit 1844 Vorlesungen über Musikgeschichte, die Grundlage dafür bildeten seine 1848 im Druck erschienenen *Grundzüge der Geschichte der Musik*.[53] Seine umfangreichere *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* ist zwar in 22 (in späteren Auflagen 25) Vorlesungen gegliedert, diese sind aber keineswegs auf den Lehrbetrieb am Konservatorium zugeschnitten, sondern wurden vielmehr, wie der Autor betont, „wiederholt vor einem zugleich aus Dilettanten und Laien bestehenden Publikum gehalten“[54]. Brendels Sicht der Musikgeschichte ist zudem keineswegs auf die Inhalte und Ziele der Ausbildung am Leipziger Konservatorium zugeschnitten. Während in Leipzig im Kompositionsunterricht ein klassizistischer Stil vermittelt wurde, der mit jener Harmonielehre, die Fink an der Universität gelesen hatte, in Einklang stand, war Brendel ein Verfechter der Neudeutschen Schule und damit einer Stilrichtung, die sich ihrerseits in Opposition zum Leipziger Konservatorium sah. Dessen Stil betrachtete Brendel aus der Perspektive Hegelscher Geschichtsphilosophie als ein überwundenes Stadium. Die Emanzipation der Musikgeschichte als Teil einer Musikwissenschaft am Konservatorium könnte deutlicher kaum sein.[55] Hervorzuheben ist zudem, dass Brendel als einer der ersten Autoren in Deutschland eine komplette Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart verfasste. Die *Grundzüge* wurden

---

[52] Vgl. Otto Kraushaar, Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala, Kassel 1852. Das vom Verfasser (S. 3) angekündigte „größere theoretische Werk“ ist, nach der raschen Publikation von Hauptmann kaum verwunderlich, nicht erschienen. Zu Hauptmann vgl. Carl Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik, Darmstadt 1984 (= Geschichte der Musiktheorie, 10), S. 107ff.

[53] Vgl. Franz Brendel, Grundzüge der Geschichte der Musik. Eingeführt bei den Conservatorien der Musik zu Leipzig und Prag, Leipzig [4]1855. Der in zwei Hauptabschnitte gegliederte Kursus ist in 75 Paragraphen geteilt. Der erste Hauptabschnitt ist chronologisch angelegt („Erste Epoche: Die Anfänge unserer Musik“; „Zweite Epoche: Die allmälige Ausbildung der Harmonie, der Notenschrift, der Mensur. Naturalistische Versuche in der Melodie“; „Dritte Epoche: Vollkommen ausgebildete harmonische Kunst. Die Niederlande“), der zweite geographisch (zunächst Italien, Deutschland und Frankreich getrennt, dann in Wechselwirkung und erneut getrennt).

[54] Franz Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850, Leipzig 1852, S. III. Der Text stimmt teilweise wörtlich mit den Grundzügen überein, ist jedoch deutlich umfangreicher. Brendel hatte bereits 1842 in Freiberg, 1843 in Dresden und 1844 im Leipziger Gewandhaus öffentliche Vorlesungen über Musikgeschichte gehalten, vgl. Allgemeine musikalische Zeitung 44, 1842, Sp. 636; 45, 1843, Sp. 94; 46, 1844, Sp. 846. In Dresden hielt Brendel demnach zunächst nur drei Vorträge, deren Inhalt den Vorlesungen Nr. 12, 15 und 22 der „Geschichte der Musik“ entsprochen zu haben scheint. Ziel war es, „die Geschichte der Musik dem grossen, gebildeten, wenn auch nichtmusikalischen Publicum zugänglich zu machen.“ (ebd., S. IV) Die Auffassung von James Deaville, Art. Brendel, Franz, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel usw. [2]2000, Sp. 834-840, hier Sp. 835, wonach es sich um einen „revidierten Kursus“ für das Konservatorium handle, ist damit ebenso unzutreffend wie die Annahme, Brendel habe seine Vorlesungen in Leipzig von vorneherein am Konservatorium gehalten.

[55] Im Gegensatz dazu wurde Spitta gerade aufgrund seiner Musikanschauung auf Betreiben von Joseph Joachim nach Berlin berufen, vgl. Schilling 1993 (wie Anm. 29), S. 79ff.

bemerkenswerterweise auch ausdrücklich am Konservatorium in Prag eingeführt, wo sie damit die Grundlage für jene Vorlesungen gebildet haben dürfte, die August Wilhelm Ambros hielt, ehe er selbst eine Musikgeschichte verfasste.[56] Auch August Reißmann legte seinen Musikgeschichtsvorlesungen am Sternschen Konservatorium in Berlin eine solche komplette Musikgeschichte zugrunde, die im Gegensatz zu Brendel jedoch nicht dem Narrativ eines permanenten Aufstiegs der Musik folgte, sondern einen Verfall nach Beethoven in die Meistererzählung einschloss.[57]

---

[56] Den Status eines offiziellen Lehrbuchs am Leipziger, aber auch am Prager Konservatorium trägt bereits die dritte Auflage von Brendels *Grundzügen* von 1854 im Titel, noch nicht jedoch die zweite von 1850. Die von August Wilhelm Ambros zum 50jährigen Jubiläum des Prager Konservatoriums 1858 verfaßte Denkschrift gibt einen Einblick in den Kursus des insgesamt sechsjährigen Unterrichts, der in zwei je dreijährigen Klassen erteilt wurde. Durchgehend wird Theorie der Musik unterrichtet, in der ersten Klasse Harmonielehre, in der zweiten Kontrapunkt, vgl. August Wilhelm Ambros, Das Conservatorium in Prag, Prag 1858, S. 112-113, 119 und 124. Da hierfür im Verzeichnis des Lehrpersonals kein eigener Lehrer vorgesehen ist (vgl. ebd., S. 148), und in den Instruktionen für den Direktor zu dem Punkt „Erteilung des Unterrichts in der Theorie der Musik" angemerkt wird, er habe hierin „gleich den übrigen Professoren nach dem Lehrplane vorzugehen" (ebd., S. 137), so ist davon auszugehen, daß dieser Unterricht nicht nur vom Direktor, in jedem Fall aber zunächst auf der Grundlage eines Lehrbuchs des ersten Direktors Friedrich Dionys Weber erteilt wurde, vgl. Friedrich Dionys Weber, Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses. Für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik, Prag 1830-33, der versichert „dieselbe Ordnung beizubehalten, in welcher ich bei meinem mündlichen Vortrage im Conservatorium seit vielen Jahren mit dem glücklichsten Erfolge die einzelnen Theile der Theorie der Musik auf einander folgen lasse" (S. III-IV). Diese Harmonielehre bildet die Fortsetzung von Webers Allgemeiner theoretisch praktischer Vorschule der Musik. [...] Für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik, Prag 1828. Der Unterricht in der zweiten Klasse umfaßt zudem Ästhetik und Geschichte der Musik (vgl. Ambros, S. 113 und 124, der ebd., S. 67, betont „natürlich nur so weit ihrer der praktische Musiker bedarf, der seinem Berufe nach weder gelehrter Kunsthistoriker noch eigentlicher Kunstphilosoph zu sein braucht"). Diesen Unterricht erteilte jedoch kein besoldeter Professor (das Verzeichnis des Personals, ebd., S. 148, sieht keinen entsprechenden Lehrer vor), sondern Ambros selbst. Die Möglichkeit dazu brachte eine Satzungsänderung von 1841, die neben zahlenden Mitgliedern auch wirkende Mitglieder zuließ (vgl. ebd., S. 54-55 und 87-88), zu denen Ambros, seit 1852 zudem als Mitglied der Direktion, gehörte (vgl. ebd., S. 147). Musikgeschichte lehrte er damit im Ehrenamt. Auf welcher Grundlage er die Musikgeschichte lehrte, ist jedoch vollkommen unklar, denn zeitgleich mit der Einführung neuer Statuten 1853/54, in denen erstmals explizit die Musikgeschichte als Unterrichtsfach genannt wird, erhält die dritte Auflage der „Grundzüge der Geschichte der Musik" von Franz Brendel (1854) den Zusatz im Titel, wonach sie am Prager Konservatorium verwandt werde; zudem ist sie neben dem Direktor des Leipziger Konservatoriums auch jenem des Prager Konservatoriums gewidmet. Ambros selbst verfaßte erst in den 1860er Jahren eine Geschichte der Musik auf Anregung seines Verlegers, deren erste drei Bände 1862-1868 erschienen. 1869 wurde er dann zum a.o. Professor für „Theorie und Geschichte der Musik" (Mendel/ Reißmann (wie Anm. 5), Bd. 1, Berlin 1870, S. 196) an der Universität Prag ernannt, ein Amt, daß er jedoch lediglich kurze Zeit (bis 1872) innehatte. Es ist dabei hervorzuheben, daß er „an der Prager Universität, da das Bedürfnis sich sehr fühlbar machte und laut wurde, neben musikalischen auch kunstgeschichtliche Collegien" las, vgl. August Wilhelm Ambros, Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst, Leipzig 1872, S. XI. Neben dem Konservatorium lehrte er auch Kunstgeschichte an der Prager Malerakademie, an der er einst selbst studiert hatte, vgl. ebd., S. X-XI. Seine Vorlesungen stehen damit mit der universitären Lehre nicht in erster Linie in Zusammenhang (Ambros las zwar 1871/72 „Musikgeschichte von Hucbald bis Palestrina" – hier konnte er auf sein Buch zurückgreifen – jedoch 1870 „Entwickelung der Instrumentalmusik vom XVII. Jahrhundert bis auf Beethoven und seine Nachfolger" sowie 1870/71 „Beethoven und seine Zeit" und „Das Zeitalter Gluck's und Mozart's", vgl. Kümmel 1969, wie Anm. 2, S. 277-278), sie sind vielmehr aus seiner Tätigkeit am Konservatorium hervorgegangen und lediglich ihre Publikation führte zur Berufung an die Universität.

[57] Reißmann hatte 1866 bis 1874 Vorlesungen über Musikgeschichte am Sternschen Konservatorium in Berlin gehalten vgl. Art. Reißmann, in: Mendel/Reißmann (wie Anm. 5), Bd. 8, Berlin 1877, S. 296

An den Universitäten hingegen wurde in der Regel gerade keine komplette Musikgeschichte gelesen, ebensowenig publizierten die Universitätsprofessoren entsprechende Entwürfe.[58] Der Grund dafür liegt in einer unterschiedlichen Einbindung der Musikwissenschaft in den Fächerkanon von Universität und Konservatorium. Bedurfte eine Universalgeschichte der Musik an der Universität zunächst einer methodologischen Legitimation,[59] so war gerade eine über das anekdotische und partikuläre hinausgehende historische Meistererzählung eine Möglichkeit, sich am Konservatorium als Musikwissenschaftler von den Musikern abzusetzen.

Paradoxerweise sind die Anteile an der Ausprägung einer Musikwissenschaft den Ausbildungsschwerpunkten der Institutionen Konservatorium und Universität diametral entgegengesetzt. In der Auseinandersetzung mit den Musikern am Konservatorium entsteht für die ‚wissenschaftlichen' Fächer der Zwang zu einer Begründung jenseits der Handwerkslehre als Poetik. Konsequenterweise ist es einzig Hauptmann, der wie später Hugo Riemann um eine philosophisch-theoretische

---

und Wilhelm Klatte und Ludwig Misch, Das Sternsche Konservatorium der Musik zu Berlin 1850-1925, o.O. 1925, S. 19 (unklar ist, warum diese Vorlesungen nicht fortgeführt wurden, das Verzeichnis der Lehrkräfte von 1875, ebd., S. 21-22, führt keine Musikgeschichte auf, erst im Verzeichnis der Lehrkräfte von 1890 sind Heinrich Ehrlich und Ludwig Bußler in dieser Funktion aufgeführt), die 1877 im Druck erschienen vgl. August Reißmann, Leichtfassliche Musikgeschichte in zwölf Vorlesungen, gehalten im Conservatorium der Musik in Berlin. Berlin 1877. Reißmann legt bei grundsätzlicher Chronologie Wert darauf, „daß die, eine gründliche Erziehung zur Musik fördernde Einsicht in die Geschichte dieser Kunst zweckentsprechend nicht streng nach Zeitabschnitten, sondern in vollständigen, möglichst abgeschlossenen Bildern der Entwickelung der einzelnen Formen und Richtungen zu vermitteln ist" (S. V). Die Kapitel lauten: „Vom Ursprung der Musik und von den Gesetzen ihrer weitern Entwickelung; Ein Entstehung der Tonleiter, die Entwickelung der Melodie und der contrapunctischen Formen; Die Entwickelung der Notenschrift; Die altkatholische Kirchenmusik; Das Lied und sein Einfluß auf die weitere Entwickelung der Tonkunst; Die Entwickelung der Instrumentalmusik; Die Stellung der Tonkünstler in der Gesellschaft; Oratorium und Oper; Gluck – Haendel – Bach; Haydn – Mozart – Beethoven; Die Romantik; Die Musik der Gegenwart". Die Konzeption unterscheidet sich damit grundlegend von der seiner Allgemeinen Musikgeschichte, 3 Bde., München und Leipzig 1863-65 und dem auf dieser Grundlage als Kurzfassung mit Bezug und Verweisen auf das Hauptwerk gefertigten Grundriß der Musikgeschichte. München 1865, den der Verfasser ausdrücklich als „das beste Hülfsbuch für Vorlesungen über Musikgeschichte" (S. V) bezeichnet, deren Gliederung nach einer Einleitung über den Ursprung der Musik vier Bücher umfaßt („Die rein sinnliche Wirkung des Tons beherrscht die gesammte Musikentwickelung; Die Tonkunst unter dem Einflusse des Christenthums; Der Volksgeist bestimmt die Weiterentwickelung der Tonkunst; Die Individualität gewinnt Antheil an der Weiterentwickelung der Tonkunst"). Bemerkenswert ist auch die Konzeption von Reißmanns Allgemeiner Musiklehre, Berlin 1864, ein Genre, dessen herkömmliche Konzeption – „nur die ‚für jeden Musik-Uebenden nöthige Elementarschule' soll sie bieten; alles Uebrige wird den speciellen Zweigen der Musikwissenschaft überwiesen" – er kritisiert, sein Ziel sei es „ein Gesamtbild von der Tonkunst in all' ihren einzelnen Zweigen zu vermitteln" (S. V). Zu den historischen Meistererzählungen in der Musikgeschichte vgl. Oliver Huck, Meistererzählungen und Meistergesänge. Geschichte und Aufführungen der Musik des Mittelalters, in: Meistererzählungen vom Mittelalter, hg. v. Frank Rexroth. München 2007 (= Historische Zeitschrift, Beihefte, 46), S. 69-85.

58 Daß Ambros vorhatte, eine komplette Musikgeschichte bis zur Gegenwart zu schreiben, die er jedoch nicht fertig stellen konnte, ist dabei insofern kein Widerspruch, als er das Unternehmen zu einem Zeitpunkt begann, zu dem er noch nicht an der Universität lehrte, vgl. auch Walter Pass, August Wilhelm Ambros und seine grundsätzliche Einstellung zur musikhistorischen Arbeit, in: Colloquium Czech Music Brno 1974, Brno 1985, S. 107-115, hier S. 113.

59 Vgl. dazu Werner Friedrich Kümmel, Geschichte und Musikgeschichte, Marburg 1967.

Fundierung der Musiktheorie bemüht ist. An der Universität hingegen zwingen die etablierten Fächer Geschichte und Ästhetik die Musikwissenschaft zur Bestimmung ihres Gegenstandes; Musiktheorie ist jenes Metier, auf dem keine Konkurrenz vorhanden ist und das daher zunächst primär angeboten wird. Den universitären Lehrern Marx, Bellermann und Fink ist gemeinsam, dass sie jeweils mit einer Publikationen hervorgetreten sind, die sich als Regelpoetik mit unterschiedlichen ästhetischen Schwerpunkten[60] verstehen lässt und die weitaus weniger der Methodik einer historischen Wissenschaft verpflichtet als vielmehr Teil einer produktiven Tonwissenschaft ist, deren letztes Ziel die Produktion von Tonkunst ist.[61] Die musikgeschichtlichen Arbeiten der drei Autoren flankieren und legitimieren dabei in erster Linie ihre poetologische Dogmatik. Musikgeschichte wurde so mit den Worten Brendels zu einer „praktischen Aesthetik“[62]. Sowohl Marx und Bellermann als auch Fink waren in vielfältiger Weise der musikalischen Praxis verpflichtet; Marx wie Fink durch das Amt des Universitätsmusikdirektors, das er seit 1832 inne hatte und in dessen Zusammenhang ein großer Teil seiner Kompositionen für universitäre Anlässe entstanden ist, Bellermann durch die Leitung des von ihm 1867, also unmittelbar nach Antritt seiner Professur, gegründeten *Akademischen Gesangvereins*. Während Marx 1850 zu den Gründern und Leitern des späteren Sternschen Konservatoriums in Berlin zählte, an dem er bis 1857 als Kompositionslehrer wirkte, wo er jedoch im Gegensatz zur Universität keine Musikgeschichte unterrichtete,[63] begab sich Bellermann in Opposition zur Königlich akademischen Hochschule für Musik. Ausgehend von der durch seine Schriften untermauerten Prämisse, die Vokalmusik sei „die ursprüngliche, die Instrumentalmusik eine untergeordnete Nachahmung, weil sie keine reinen, sondern nur temperierte Intervalle zulässt und zudem auch solche, die unsingbar und damit auch unfassbar für die Wahrnehmung sind“[64], erhob er den Palestrina-Stil zu einem überzeitlichen Ideal. Die an „allen modernen Conservatorien und Musikschulen […], selbst an denen, die wie die Königliche Hochschule auf Staatskosten erhalten werden“ primär gelehrte Instrumentalmusik hingegen verwarf er und orakelte, sie werde „dem Staate im Grunde mehr schaden als nützen“[65].

---

[60] Vgl. neben der Harmonielehre von Fink und der Kontrapunktlehre von Bellermann Adolf Bernhard Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, 4 Bde., Leipzig 1837-1847, die bis 1901 vier Auflagen erlebte. Eine entsprechende Regelpoetik der Neudeutschen Schule war hingegen nicht möglich.

[61] Vgl. auch die von Dahlhaus 1989 (wie Anm. 8), Bd. 10, S. 7, unterschiedenen Paradigmen einer Geschichte der Musiktheorie (Ontologie des Tonsystems – musikalische Satzlehre – Ästhetik des Kunstwerks).

[62] Brendel 1852 (wie Anm. 54), S. V.

[63] Marx hatte zunächst alleine Theorie unterrichtet, ab 1851 wurde er von seinem Schüler Flodoard Geyer unterstützt, Marx schied zum 1. April 1857 aus. Musikgeschichtliche Vorlesungen wurden erst 1866 von August Reißmann (s.o.) eingeführt, vgl. Klatte/Misch 1925 (wie Anm. 57), S. 15-17.

[64] Jacobsthal/Sühring 2002 (wie Anm. 12), S. 314.

[65] Ebd., S. 315.

Die These von Wolfgang Rathert, wonach „die philologische Auseinandersetzung mit dem Mittelalter […] Distanz von der Sphäre des ästhetischen Werturteils, das im Parteienstreit der zweiten Jahrhunderthälfte die Forschung beherrschte“ ermöglichte und „den Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft“[66] begründete, erscheint mir in Bezug auf Bellermann, auf den sie gemünzt ist, durchaus fragwürdig zu sein. Während die Haltung der Kompositionslehrer an den Konservatorien im Streit um die Neudeutsche Schule als konservativ gelten konnte, war die Haltung an der Berliner Universität restaurativ.[67] Was den „Wissenschaftscharakter“ der Musikwissenschaft und das Profil des Fachs als Universitätsdisziplin begründete, war hingegen die Gründung von Konservatorien, die zunehmend zu jenem Ort wurden, an dem die Musiktheorie als Regelpoetik ihren Platz fand, so dass sie an der Universität nurmehr als eine „Technik“ und nicht mehr als ein ästhetisches Dogma betrachtet werden konnte. Dieser Prozess zog sich jedoch insofern bis ins 20. Jahrhundert hin, als Hugo Riemann zwar einerseits kurz vor der Jahrhundertwende mit seiner *Geschichte der Musiktheorie* erstmals eine Historisierung dieser Teildisziplin versuchte,[68] mit seinen Schriften zur Harmonik und Metrik jedoch zugleich normative Dogmen vorgab. Die paradoxe Bindung der Tonkunst an die Universität und der Tonwissenschaft an das Konservatorium im 19. Jahrhundert wird ein letztes Mal daran deutlich, dass Riemanns *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, die eine umfassende und bis heute, wenn auch mit Einschränkung auf die Musik der Klassik und Romantik, gültige Theorie der Harmonik entwirft, am Ende seiner langjährigen Tätigkeit an den Konservatorien in Hamburg, Sondershausen und Wiesbaden erschienen ist, er jedoch unmittelbar nach der Ernennung zum Professor an der Universität Leipzig eine *Grosse Kompositionslehre* und damit eine Regelpoetik veröffentlicht.[69]

---

[66] Rathert 2005 (wie Anm. 29), S. 242.

[67] Nach Dahlhaus wäre Bellermann, der Palestrina zum Ideal erhob, ein naiver Historist, Spitta, der eine ‚historische' Aufführungspraxis der Werke Johann Sebastian Bachs anstrebte, hingegen ein sentimentalischer. vgl. Dahlhaus 1969 (wie Anm. 37), S. 246-247: „Klammerte sich der naive Historist an eine Metaphysik des zeitlos Schönen, so genießt der sentimentalische das Vergangene und fremd Gewordene als Vergangenes, in der Form der Erinnerung“).

[68] Vgl. Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898.

[69] Vgl. Hugo Riemann, Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, London 1893 bzw. ders., Grosse Kompositionslehre, 3 Bde., Berlin 1902-1913.

Die Geburt der Musikwissenschaft aus dem Geist der Interpretation. Hugo Riemann, Friedrich Nietzsche und die Grundlegung der akademischen Disziplin

Hans-Joachim Hinrichsen

Die akademische Musikwissenschaft, wie sie wesentlich von Hugo Riemann mitbegründet und -geprägt worden ist, auf einen handlichen Nenner zu bringen, wäre ein hybrides Unterfangen. Doch lässt sie sich für das Folgende – aus pragmatischen Gründen – in ihrer Riemannschen Erscheinungsform auf einen bestimmten Aspekt zuspitzen. Hugo Riemann selbst hat als die beiden tragenden Säulen seines wissenschaftlichen Systems bekanntlich die Funktionstheorie der Harmonik und die Lehre von der musikalischen Syntax empfunden. Die erstere hat sich weithin verbreitet, die letztere blieb stets umstritten; sie hat dennoch, als Analyseverfahren, das die Struktur des komponierten Werks bis in die kleinste Zelle des Motivs und des aus ihm hervorgehenden musikalischen Satzbaus verfolgt, für die Methodologie der Musikwissenschaft geradezu modellbildend gewirkt. Am Ende von Riemanns Lebenswerk hat sich diese Methodik in seinem dreibändigen Werk zur Analyse von Beethovens Klaviersonaten gleichsam selbst ein Monument errichtet.[1]

Der Titel meines Beitrags ist nicht ohne Grund dem berühmten Titel von Friedrich Nietzsches berühmtem Jugendwerk nachgebildet: Die Genese von Rie-

[1] Hugo Riemann, L.van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen, 3 Bände [1918/19], Berlin [4]1920.

manns Musikwissenschaft hat in der Tat weit mehr mit Nietzsche zu tun, als allgemein bekannt ist. Beide, Riemann und Nietzsche, haben einander je einmal in ihren Schriften zitiert, wenn auch auf eine Weise, die die Art und vor allem die Basis ihrer Verbindung nicht unbedingt klar erkennen lässt. In seinen 1900, also dem Todesjahr Friedrich Nietzsches, erschienenen *Elementen der musikalischen Ästhetik* bezeichnet Riemann die für seine Systematik so entscheidenden kleinsten melodischen Elemente, also die von ihm später so genannten musikalischen Motive, unter ausdrücklicher Berufung auf Nietzsche als „die einzelnen Gebärden des Affekts“[2] – eine Formulierung, die ihm offensichtlich, wie spätere Zitierungen belegen, überaus wichtig war. Und Nietzsche hebt seinerseits in einer seiner letzten Schriften, nämlich im *Fall Wagner*, ebenso ausdrücklich „mit Auszeichnung die Verdienste Riemann's um die Rhythmik hervor, des Ersten, der den Hauptbegriff der Interpunktion auch für die Musik geltend gemacht hat [...].“[3] Als Riemann jedoch 1900 in seiner Musikästhetik das Nietzsche-Dictum von der „kleinsten Gebärde des Affekts“ zitierte, lag der Nietzsche-Brief, in dem sich diese Formulierung findet, noch gar nicht gedruckt vor (dies geschah erst ein knappes Jahr später im ersten Band der Briefausgabe, auf den Riemann sich danach bei weiteren Zitierungen dieser Formel stets berief), und umgekehrt ist kaum anzunehmen, dass Nietzsche in den späten 1880er Jahren bereits Riemanns gerade erst in Ansätzen publiziertes System der Rhythmik und Metrik durch die einschlägigen Spezialschriften zur Kenntnis genommen hat. Es ist vielmehr so, dass man, um diese Verbindung und damit auch die Geburt der Riemannschen Musikwissenschaft aus dem Geist der praktischen musikalischen Interpretation zu verstehen, einige wichtige Vermittlungsfiguren ins Auge zu fassen hat, die gleichsam hinter den Kulissen die auf den ersten Blick erstaunliche gegenseitige Komplimentierung in den Schriften Riemanns und Nietzsches, die sich persönlich nie begegnet sind, ermöglicht und sogar befördert haben. Zugleich lässt erst diese Erweiterung des Personals erkennen, inwiefern man tatsächlich buchstäblich von einer Geburt der Riemannschen Musikwissenschaft aus dem Geist der praktischen Interpretationskunst sprechen kann.

Neben Riemann und Nietzsche selbst sind hier noch der Pianist und Dirigent Hans von Bülow und der Pianist und Musikpädagoge Carl Fuchs im Spiel. Aus der Zwei-Personen-Beziehung wird somit bei näherem Zusehen eine Vierer-Konstellation, und sie funktioniert in der Tat auf eine lebensweltlich-biographisch sehr nachvollziehbare Weise. Bülow war das bewunderte Vorbild des in Hamburg zunächst als Klavierlehrer tätigen jungen Riemann, und einer von Bülows Schülern noch aus der Berliner Konservatoriumszeit war eben jener Carl Fuchs, der später

[2] Hugo Riemann, Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin und Stuttgart 1900, S. 41.

[3] Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München [2]1988, Band 6, S. 38.

in einem langjährigen und ausführlichen Briefwechsel für Nietzsche zum wichtigsten musikalischen Berater wurde. Fuchs war seinerseits durch seinen ehemaligen Lehrer Bülow auf Riemann aufmerksam gemacht worden und hatte sich dadurch zu dessen fanatischem Anhänger entwickelt; er war es also, der seinen Briefpartner Friedrich Nietzsche über Riemanns rasante und durchaus nicht widerspruchsfreie Theorieentwicklung unmittelbar auf dem Laufenden halten konnte. Umgekehrt war aber eben auch er derjenige, der Riemann jenen an ihn selbst gerichteten Nietzsche-Brief mit der von Riemann später so geschätzten Formel vom Motiv als der „kleinsten Gebärde des Affekts" zur Kenntnis brachte.

Doch ganz so einfach, wie sie nun nach der Aufhellung dieser Vierer-Konstellation plötzlich aussieht, ist die Genese der Riemannschen Musikwissenschaft aus dem Geist der musikalischen Interpretation doch wiederum nicht; vielmehr ist sie durchaus verworren, konfliktreich und umwegig verlaufen. Ich will daher nun versuchen, sie in der hier verfügbaren Zeit in einige übersichtliche Stationen, genauer gesagt: in drei personale Aspekte, zu zerlegen.

Hans von Bülow

Ich muss eine These vorausschicken, für die ich hier aus Zeit- und Raumgründen das Belegmaterial nicht ausbreiten kann: Der Pianist Hans von Bülow steht für ein wirkungsmächtiges musikalisches Interpretationsparadigma, das man, sehr vereinfacht gesagt, unter dem Perspektivenwechsel von poetischer Expressivität zu analytischer Strukturbetonung erfassen kann.[4] Seit 1879 pflegte Bülow seine Beethoven-Klavierabende als „Vorträge" zu bezeichnen; von der zeitgenössischen Kritik wurde ihnen, zustimmend oder ablehnend, ein durchaus didaktisierender Zug nachgesagt. Für unseren Zusammenhang entscheidend ist, dass auch Hugo Riemann an Bülows Beethoven-Vorträgen das neue Interpretationsparadigma wahrgenommen hat. 1901, also einige Jahre nach Bülows Tod und schon im Rückblick auf die Geschichte ihrer Beziehung, hat Riemann in seiner *Geschichte der Musik seit Beethoven* ausdrücklich Bülows „Bestrebungen, den musikalischen Periodenbau bis ins kleinste Detail zu verfolgen"[5], als Pioniertaten hervorgehoben, an die er, Riemann, direkt habe anknüpfen können: Bülows Verdienst sei es, dass

> „er zuerst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf das Detail der künstlerischen Faktur, auf die Sinngliederung der Melodie, auf die Bestimmung und plastische Herausarbeitung der Motive im Vortrag hinlenkte und damit der Begründer der in der Folge einen selbständigen Litteraturzweig bildenden Phrasierungs- und Vortragslehre wurde."[6]

---

[4] Dazu ausführlich: Hans-Joachim Hinrichsen, Musikalische Interpretation. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 45).

[5] Hugo Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900), Berlin und Stuttgart 1901, S. 433.

[6] Ebd.

Als Hauptvertreter dieses neuen, durch Bülow und seine Praxis begründeten „Litteraturzweiges“, aus dem sich dann ein wichtiges Feld der Musikwissenschaft entwickeln wird, fungiert um 1901 natürlich bereits Riemann selbst. Wie aber steht es nun um diese Beziehung Bülow-Riemann in Wirklichkeit?

Dass Riemann, dessen Bekanntschaft mit Bülow bis in die 1870er Jahre zurückreicht, von diesem außerordentlich geschätzt wurde, ist nicht zu bezweifeln. Ich brauche nur beliebig aus dem umfangreichen Bülowschen Briefcorpus zu zitieren, hier eine Äußerung aus dem Jahre 1886: „ich respectire im höchsten Grade den Scharfsinn, die Gründlichkeit, die wahrhaft virtuose Methodik des Herrn Dr. R[iemann] und halte seine Klavierschule ihres gesunden Eklektizismus’ wegen für ein pädagogisches Werk ersten Ranges“.[7] Jenseits des in der Klavierschule waltenden Pragmatismus (den Bülow „Eklektizismus“ nennt), dessen offene Gestalt freilich lediglich die Kehrseite der noch unsicheren Theoriebildung Riemanns ist, legte Riemann sein entstehendes System der Rhythmik und Metrik in den Publikationen der Folgejahre vor, zu denen er nun Bülows Stellungnahme ebenso beharrlich wie ergebnislos über Jahre hinweg einforderte.

Riemann war sich der Differenzpunkte klar bewusst: Seine konsequent durchgeführte Umfunktionierung des Legatobogens zum Phrasierungszeichen mit dem Ergebnis eines zeichenüberladenen Notenbildes wurde von Bülow zunächst ridikülisiert, wie das bei einer persönlichen Begegnung mit Riemann gefallene Witzwort „Sie wohnen mir zu sehr in der Bogenstraße“ – Riemanns erste Hamburger Adresse lautete: Bogenstr. 20 – belegt.[8] Bülows Witz bezieht sich auf die ihm von Riemann gewidmete Phrasierungsausgabe der Mozart-Sonaten. Einige Jahre später war Riemann zu einer entsprechenden Konzession an Bülow bereit, indem er seinen frühen Dogmatismus zu einer inzwischen abgelegten Entwicklungsstufe erklärte: „Ihre Antipathie gegen meine Mozartausgabe theile ich vollkommen“.[9] Doch schon vorher, mit der durch die *Musikalische Dynamik und Agogik* vorbereiteten und, wie Riemann glaubte hoffen zu dürfen, nun auch umfassend begründeten phrasierten Beethoven-Ausgabe (Herbst 1885), rechnete Riemann endgültig auf den Beweis einer grundsätzlichen theoretischen Übereinstimmung. Aus seinem bezeichnenden, die Übersendung der Ausgabe an Bülow kommentierenden Brief sei hier ausführlich zitiert:

> „Herr Simrock hat Ihnen wohl dieser Tage meine Ausgabe von Beethovens Klavier-Sonaten gesendet […]. Dieselbe trägt wie der 1. Band der Phrasierungsausgabe an der Spitze des Kop-

[7] Hans von Bülow, Briefe und Schriften, hg. v. Marie von Bülow, Leipzig 1895-1908, Band 7, S. 50 (an Emil Breslaur, 28.9.1886). Zitate nach dieser Ausgabe im Folgenden als Bülow-Briefe.

[8] Mitgeteilt in dem von Carl Mennicke verfaßten biographischen Vorwort der Riemann-Festschrift (Leipzig 1909, S. XVII); von Riemann selbst wurde dieses Bonmot später mehrfach selbstkritisch-zustimmend zitiert: in einem Brief an Bülow vom 8.6.1888 (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz [SBPK]: Mus. ep. Hugo Riemann 8) und in Hugo Riemann, Vademecum der Phrasierung, [1900], Berlin [5]1923, S. 2.

[9] Brief Hugo Riemanns an Bülow vom 7.3.1887 (Berlin SBPK: Mus. ep. Hugo Riemann 7).

> fes Ihren Namen. Obwohl ich weiß, daß meine Analysen nicht ganz Ihren Beifall haben, so sah ich doch keinen Grund, die Widmung der Ausgabe, die Sie ja s. Z. acceptierten, einzuziehen, zumal meine Auslegung Beethovenscher Wagnisse vielleicht eher Ihre Sympathie finden dürfte, als manches bei Mozart. Sie müssen sich nun einmal gefallen lassen, daß ich mich auf Ihren Vorgang berufe. Die Ideen, welche in meiner Phrasierungsausgabe verkörpert sind, verdanke ich Ihnen und wenn Sie dieselben auch in 100 Einzelfällen perhorreszieren, so muß doch das Ganze Ihnen als eine Frucht von Samenkörnern, die Sie ausgestreut, erscheinen. Als ich meine Klavierschule schrieb kannte ich von Ihren Ausgaben nur weniges, dennoch gelangs mir aus wenigen Bemerkungen, die Sie hie und da in Anmerkungen gesteckt, Ihre Principien zu erkennen und demgemäß ein System aufzustellen, das Ihren Beifall fand. Die Phrasierungsausgabe ist nach der Klavierschule nichts eigentlich neues, so wenig wie die musikalische Dynamik und Agogik etwas anderes als eine höhere Darlegung von Sätzen, die so auch in der Schule zu lesen sind. Darum meine ich, hat auch die Phrasierungsausgabe einige Aussicht auf Ihre Patenschaft […]. Es wäre mir überaus schmerzhaft, wenn Sie meine Arbeit verurtheilen müßten, da Sie es sind, den ich für den competentesten Beurtheiler par excellence halte".[10]

Es vergingen eineinhalb Jahre, ohne dass Bülow reagierte. Offensichtlich zeigte Bülow, der Riemanns Klavierschule schätzte, von der Mozart-Ausgabe aber eine geringe Meinung hatte, wenig Neigung, Riemanns Editionstätigkeit zur Kenntnis zu nehmen. Noch ein Jahr nach Riemanns Brief und der Übersendung der Beethoven-Ausgabe behauptete Bülow, von Emil Breslaur um eine vergleichende Stellungnahme bezüglich der Bülowschen und der Riemannschen Edition gebeten, ihm sei die letztere „völlig unbekannt" und er habe schon der Riemannschen Mozart-Edition „keine Sympathie entgegenzubringen vermocht" (worüber sich Riemann selbst ja durchaus im klaren war).[11] Schließlich, nach Bülows Hamburger Beethoven-„Vorträgen" vom März 1887, ergriff Riemann erneut die Initiative. Interessant ist sein Brief nicht zuletzt als ein Rezeptionsdokument, das die praktische Übereinstimmung von Bülows Vortragsprinzipien mit Riemanns theoretischer Intention aus der Perspektive des Autors selbst belegt:

> „Im hochheiligen Interesse der Kunst und der Jugenderziehung zur Kunstübung bitte ich Sie, Ihr Schweigen zu brechen und mir Ihr Urtheil über meine Phrasirungsarbeiten mitzutheilen. Ich bin kein Principienreiter wie ich schon oft genug durch öffentliche Rectification meiner theoretischen Aufstellungen bewiesen habe. Aus diesem Grunde wünsche ich zu wissen, was Ihnen an meinen Phrasirungsausgaben falsch erscheint. Als wahrscheinlich einer Ihrer angespanntesten Zuhörer während Ihrer herrlichen drei ersten Beethovenabende habe ich vergeblich nach den principiellen Gegensätzen Ihrer Auffassungs- und meiner Bezeichnungsweise geforscht. Denn Einzelheiten in der Phrasenbestimmung und gar Abweichungen in der Gesamttemponahme kommen dabei gar nicht in Frage, und bescheide ich mich gern, Ihre Superiorität und gewichtigere Einsicht anzuerkennen. Die Beethovenabende haben mich in dem, was ich von je her behauptet, bestärkt, daß die von mir aufgestellten Principien für die Dynamik und auch die Temponüancirung ganz der Art entsprechen, wie Sie spielen und nur eine kategorische Erklärung Ihrerseits, daß das nicht der Fall sei, könnte diese Überzeugung er-

[10] Brief Hugo Riemanns an Bülow vom 19.9.1885 (Berlin SBPK: Mus. ep. Hugo Riemann 6).
[11] Bülow-Briefe 1895-1908 (wie Anm. 7), Bd. 7, S. 50 (an Emil Breslaur, 28.9.1886).

> schüttern; ehe ich sie ganz aufgäbe, müßte ich aber das andere Prinzip kennen, welches Sie befolgen".[12]

Diese „kategorische Erklärung" Bülows erfolgte nicht – freilich auch keine explizite Zustimmung. Das „andere Prinzip", auf das Bülow womöglich seine Differenz zu Riemann gründete und an dessen Existenz Riemann nicht glauben mochte, dürfte wohl auch kaum existiert haben. Mit ziemlicher Sicherheit war es die systematische, zum Dogmatismus tendierende Fassung des Riemannschen Systems (vor allem in der Erscheinungsform der frühen Phrasierungsausgaben) und nicht etwa dessen „Prinzip", das den zum Pragmatismus neigenden Bülow zurückstieß. Aus dem erwähnten Brief an Emil Breslaur geht dies klar hervor:

> „La pratica val meglio della grammatica: jedenfalls ist die praktische Brauchbarkeit – also das Experimentieren mit dem Riemann'schen Phrasirungsbogensystem das eigentliche Kriterium seines Werthes. Ich möchte dafür stimmen, daß man keinen Collegen hiervon entmuthigen, deßhalb eher das pro als das contra fördern sollte. Hat ja auch das unbedingt nützliche Neue stets gegen den Widerstand der Routine, Trägheit u.s.w. zu kämpfen".[13]

Hält man diese abgewogene Äußerung gegen manche sonst an Riemann geäußerte Kritik, dann erscheint Bülows Haltung Riemann gegenüber in der Tat – ganz wie von diesem vermutet – vielleicht als Antipathie „in 100 Einzelfällen", aber zugleich als Einverständnis im Grundsätzlichen – auch wenn ihm Riemanns Klassikerausgaben „Seitenstücke zu Verstaat- oder Verkirchlichungsattentaten auch in der freien Kunst" zu sein schienen.[14]

Es gibt zwei weitere Gründe, die vermutlich Bülow zunächst daran hinderten, den editorischen Unternehmungen Hugo Riemanns trotz grundsätzlicher Sympathie öffentlich oder auch nur privat durch eine klare Formulierung zuzustimmen. Der erste liegt in der für Bülow mit Sicherheit gewichtigen Ablehnung der Riemannschen Phrasierungsausgaben durch Johannes Brahms, der der Meinung war, wie er 1883 an Simrock schrieb,

> „daß die verfl. instruktiven Klassiker-Ausgaben überhaupt gar selten was mit der Kunst zu tun haben [...]. Wir phrasieren und bezeichnen noch immer wie unsere Klassiker. Wir kommen nicht bloß damit aus, sondern haben gar nichts zu wünschen, trotzdem wir doch wohl so gescheit wie Herr R[iemann] über Phrasen usw. denken."

Unter dem Einfluss von Brahms war inzwischen auch Bülows Verhältnis zu den „instruktiven Ausgaben", für die Jahre zuvor seine eigene große Beethovenausgabe

---

[12] Brief Hugo Riemanns an Bülow vom 7.3.1887 (Berlin SBPK: Mus. ep. H. Riemann 7). Bei der Datierung des Briefs muß ein Irrtum vorliegen: Die ersten drei Hamburger Beethoven-Abende Bülows, auf die sich Riemann hier bezieht, fanden am 24.3., am 28.3. und am 29.3.1887 statt. Möglicherweise wurde der Brief eine Woche nach Bülows letztem Konzert, am 7. April, geschrieben und von Riemann versehentlich mit 7. März datiert.

[13] Bülow-Briefe 1895-1908 (wie Anm. 7), Bd. 7, S. 50.

[14] Ebd., S. 51.

Maßstäbe gesetzt hatte, so gebrochen, dass er sie nur noch als „obstructive"[15] Ausgaben zu bezeichnen bereit war.

Darüber hinaus dürfte es, und hier liegt der zweite Grund, vor allem die publizistische Tätigkeit des „wackeren Bundesgenossen" Riemanns – so nennt ihn dieser in der *Musikalischen Dynamik und Agogik* selbst[16] – gewesen sein, die sein Verhältnis zu Riemanns Theorie empfindlich störte: Sein eigener ehemaliger Schüler Carl Fuchs, der seit Riemanns ersten Publikationen zur Phrasierung sogleich zu deren fanatischem Propagator wurde, war es, der zu Riemanns großem Ärger weniger den praktisch-theoretischen Zusammenhang als vielmehr den Dissens zwischen Bülow und Riemann betonte (und dadurch auch förderte). „Rechnen Sie mir es nicht an, wenn Dr. Fuchs gelegentlich im Feuereifer für die Sache zu weit geht und wohl gar vergißt, was wir alle Ihnen schulden. Er ist Fanatiker; das bin ich ganz und gar nicht".[17] Dass der über Bülows langes Schweigen irritierte Riemann mit der Vermutung, nicht nur rein sachliche Gründe dafür verantwortlich machen zu dürfen, tatsächlich recht hatte, wird deutlich, wenn man die Funktion erkennt, die Riemanns Beethoven-Ausgabe (die Bülow angeblich jahrelang nicht zur Kenntnis nahm) in der scharfen Kritik bekam, die Carl Fuchs an seinem ehemaligen Lehrer formulierte. Das Schweigen gegenüber Riemann war für Bülow die einzige demonstrable Form von Gelassenheit.

Carl Fuchs

> „Es war am Ostersonntag 1881, als Herr Dr. v. Bülow in Danzig eine Clavier-Matinée gab – bei dieser Gelegenheit, flüchtig genug, hörte ich zuerst den Namen H. Riemann von dem berühmten Meister mit bedeutsamem Hinweise nennen".[18]

Carl Fuchs, in Bülows später Berliner Zeit dessen Klavierschüler und seit 1879 als Musiklehrer, Organist und Publizist in Danzig tätig, ist nach eigenem Bekunden durch seinen Lehrer auf Hugo Riemann aufmerksam gemacht worden – ein weiteres Indiz dafür, dass Bülow in Riemanns Publikationen zunächst die Gleichsinnigkeit theoretischer Überzeugungen erkannte, bevor sie ihm durch ihre als Dogmatismus empfundene Systematisierung vorübergehend verleidet wurden. Durch die von Fuchs gegebenen Hinweise lässt sich dieser Befund sogar noch präzisieren: Riemanns Theorie musste Bülow wie die konsequente Weiterführung dessen er-

---

[15]Bülow-Briefe 1895-1908 (wie Anm. 7), Bd. 6, S. 278; Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Gesamtausgabe des Briefwechsels, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1975–1984, Band III/6, S. 284 (31.8.1888).

[16] Hugo Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik, Hamburg und St. Petersburg 1884, S. 2, Anm. 1.

[17] Brief Hugo Riemanns an Bülow vom 19.9.1885 (Berlin SBPK: Mus. ep. Hugo Riemann 6).

[18] Carl Fuchs, Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannischen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik, Danzig 1884, S. 1.

scheinen, was er in eigener Konzert- und Unterrichtspraxis bereits anvisiert hatte. „Bülow's präcursorisches Verdienst um das Problem des rhetorisch richtigen Clavierspiels (denn dieses ist der Erfolg der Phrasirung)"[19] wird von Fuchs ausdrücklich hervorgehoben und mit der eigenen Erinnerung belegt:

> „An der Schwelle von Bülow's Clavierunterricht, den ich 1859-64 in Berlin zu geniessen das Glück hatte, wurde die Parole der 'Phrasirung' ausgegeben und es war damit die erste Anregung erfolgt, die nichts Anderes als das beständige Bestreben ihr treu zu bleiben, und alsbald die zur zweiten Natur gewordene Richtung auf dieses Ziel hin zur Folge haben konnte".[20]

Das durch Bülows Umzug nach München erzwungene Ende des persönlichen Kontakts erlebte Fuchs, wie er seinem Briefpartner Friedrich Nietzsche klagte, als Katastrophe; Bülow habe kaum geahnt, „wie sehr ich an ihm und von ihm abhing": „Wäre nur Bülow damals (1864) nicht aus Berlin gegangen oder ich ihm coute qui coute nach! da ging mein Unglück an".[21]

Für Fuchs ist die Riemannsche Theorie, in der ja, wie erwähnt, eine ganze musikwissenschaftliche Disziplin im Keim sich vorbereitete, ausschließlich eine Angelegenheit der Praxis. Ihm geht es um die „Vortragslehre, die wir als überhaupt erst durch Riemann geschaffen zu betrachten haben".[22] Im Hinblick auf die Vorkämpferschaft für Riemann geht es Fuchs um die Durchsetzung der grundsätzlich auftaktigen Auffassung aller metrischen Bildungen und, damit eng zusammenhängend, um die Neudefinition des Bogens, der kein Artikulationszeichen mehr, sondern ein analytisches Gliederungsmittel sein soll: nicht mehr Legato-, sondern eben Phrasierungsbogen. In der Überzeugung, dass die Riemannschen Phrasierungsausgaben ein „Kunstereigniss ersten Ranges" seien[23], unterzieht Fuchs die Arbeiten der Vorgänger einer schonungslosen Prüfung. Neben den Klassikerausgaben Immanuel Faissts und Sigmund Leberts und der Chopin-Ausgabe von Hermann Scholz sind es vor allem Hans von Bülows Beethoven-Ausgabe und die Chopin-Edition von Karl Klindworth, die für Fuchs in Betracht kommen. Strenggenommen sind es überhaupt nur die letzteren beiden, die er ernst nimmt und einer eingehenderen Auseinandersetzung für wert hält. Diese Fokussierung, die den Kritisierten zugleich ehrt, wird von Fuchs ein Jahr später ausdrücklich begründet:

---

[19] Ebd., S. 23.

[20] Ebd. – Das wird bestätigt durch Bülows Vorwort zu der im Oktober 1860 erschienenen Ausgabe von Johann Sebastian Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge* BWV 903, in dem er die Ermöglichung „einer genauen Satzinterpunction, einer logischen rhythmischen Phrasirung" als das Ziel seiner Edition bezeichnet (Bach, Fantaisie chromatique, hg. v. Hans von Bülow, Berlin 1863, S. 4).

[21] Carl Fuchs an Friedrich Nietzsche, 15.8.1875. Nietzsche 1975-84 (wie Anm. 15), Bd. II/6, S. 202.

[22] Fuchs 1884 (wie Anm. 18), S. 34.

[23] Ebd., S. 5.

> „Und da es sich um die Fehler der geringeren nicht verlohnt, so wähle ich solche die H. v. Bülow in dieser Art gemacht hat, sofern für seine Ausgabe des ‚letzten Beethoven' phraseologischer Werth und Maasgeblichkeit beansprucht wird".[24]

Entscheidend ist, dass Fuchs in seiner Bülow-Kritik den mit einem unzulänglichen Instrumentarium kämpfenden Herausgeber und den solcher Zwänge ledigen praktischen Pianisten gegeneinander ausspielt. Er behauptet, dass „vieles denn auch die Hand eines Bülow im Vortrage der von ihm herausgegebenen Werke praktisch berichtigen" konnte.[25] Hier ist methodisch-argumentativ begründet, was auch Hugo Riemann wiederholt geäußert hat: Nicht der Theoretiker, sondern der Praktiker Bülow habe den entscheidenden Einfluss ausgeübt. Mehr noch: Zwischen der schriftlich fixierten und der praktisch erklingenden Bülowschen Beethoven-Interpretation gebe es nicht nur keine vollständige Konvergenz, sondern im Gegenteil eine Fülle von Widersprüchen. Noch weiter gedacht: Bülow spiele nicht so, wie er selbst bezeichnet, sondern de facto in Übereinstimmung mit den analytischen Einsichten Hugo Riemanns. Einen Unterschied zwischen Bülows praktischer „Auffassungs-" und seiner (Riemanns) eigenen „Bezeichnungsweise" hatte, wie oben erwähnt, schon Riemann selbst nicht feststellen können, wie er Bülow eigenhändig schrieb.

Friedrich Nietzsche

Hugo Riemanns Grundlegung einer wissenschaftlichen Theorie der musikalischen Syntax ist freilich nicht bloß systematisch und deskriptiv: Riemann hat der Versuchung nicht widerstanden, die beiden Säulen seines Systems, die Harmonielehre (als Funktionstheorie) und die Rhythmik und Metrik (als System der Syntax), in Gestalt der funktionalen Tonalität und der Basisstruktur der achttaktigen Periode als naturwüchsige und zeitlose musikalische Grundphänomene aufzufassen.[26] Dass Nietzsche nun durch seinen Briefpartner Carl Fuchs gleichsam aus der Ferne in Riemanns Werben um die öffentliche Zustimmung Bülows verflochten wurde, ist scheinbar kurios, entbehrt aber nicht einer gewissen Folgerichtigkeit. Freilich geschah dies zunächst keineswegs im Sinne der Protagonisten. Man braucht sich nur die Hauptangriffspunkte der späten Anti-Wagner-Polemik Nietzsches zu vergegenwärtigen – nämlich die Diagnose eines Zerfallens der Musik in kleinste Einzelteile, die Beobachtung der Auflösung des auf größere Gliederungseinheiten zielenden Rhythmusgefühls und die unterstellte Folge des Verlustes jeglicher Kraft zur

[24] Ebd., S. 23.

[25] Ebd., S. 30.

[26] Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, Hugo Riemann und der Musikbegriff der Musikwissenschaft, in: Musik – Zu Begriff und Konzepten, hg. v. Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, S. 73-85.

Synthese –, um zu verstehen, warum Nietzsche die ihm von Fuchs referierten Einzelheiten der Bülow-Riemannschen Interpretationskontroverse auf den ersten Blick als ideale argumentative Munition in seiner umfassend gemeinten Décadence-Kritik erscheinen mussten – zum Entsetzen seines Briefpartners, der sich in langer Überzeugungsarbeit darum bemühte, Nietzsche zu erklären, dass Riemanns analytische Kleinarbeit nicht nur kein Auflösungs-Symptom darstelle, sondern umgekehrt überhaupt erst die Voraussetzung für ein grundlegendes Verständnis rhythmisch gegliederter Musiksynthese liefere. Auf diese Weise gelangte schließlich das eingangs zitierte Kompliment Nietzsches für Riemanns damals erst in Umrissen sichtbare Syntaxlehre in den *Fall Wagner*: als positives Gegenbild zu der durch Wagner eingeläuteten musikalischen Décadence.

Genau darum ist aber nun auch für Riemann selbst die von ihm so gern zitierte Nietzsche-Formel vom Motiv als der kleinsten Affektgebärde so entscheidend: Nicht nur erlaubt sie die Berufung auf den ebenso umstrittenen wie prominenten Kulturphilosophen, sondern sie gestattet in der Tat – jedenfalls aus Riemanns Perspektive – die elegante Aufhebung des unfruchtbaren Gegensatzes von Form- und Inhaltsästhetik. So erklärt sich Riemanns erleichterter Stoßseufzer im Vorwort seines *Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik*: „Entscheidend wurde der Moment, wo Friedrich Nietzsche das erlösende Wort fand, daß die musikalische Phrase die einzelne Geberde des musikalischen Affekts sei (Briefe I, 373)“.[27] Wenn die Werkanalyse ihr Telos in der Enthüllung der motivischen Struktur hat, dann hat sie damit zugleich die Mikrostruktur der musikalischen Expressivität freigelegt.

Die Relation von Ausdruck und Struktur der Musik beginnt sich damit zu verschieben. Die exakte Befolgung des strukturell für richtig Erkannten, so etwa schon die beständige Argumentation von Carl Fuchs, garantiert auch das Treffen des richtigen Ausdrucks der Musik. Scheinbar wird damit der Ausdruck gegenüber der Vortragslehre im Zeitalter der Empfindsamkeit und gegenüber der zeitgenössischen Inhaltsästhetik lediglich von einer intuitiv zu erfassenden Instanz zum Gegenstand einer rationalen Erkenntnis. In Wirklichkeit jedoch hat sich hier das Paradigma des Musikverstehens einschneidend verändert. Für den von Riemann bekämpften Friedrich von Hausegger etwa muss „Musik als Ausdruck“, so der programmatische Titel seines Hauptwerks, „sofort und ohne Hilfe complicirter Reflexionsthätigkeit erkannt werden können“.[28] Anders dagegen und fast diametral entgegengesetzt bei Riemann: Musikalische Werke sind für Riemann ausdrücklich da, um „verstanden“ zu werden, und zwar keineswegs unmittelbar und direkt:

> „Die erhabenen Meisterwerke unserer großen Komponisten sind ein Schatz von nicht geringerem Werte als die Werke der großen Dichter, Maler und Bildhauer. Daß sie nicht eines ähnlichen eingehenden Studiums, einer ähnlichen detaillierten Kommentierung würdig wären

[27] Hugo Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903, S. VIII.
[28] Friedrich von Hausegger, Musik als Ausdruck, Wien ^{2}1887, S. 228.

> wie diese, wird im Ernst niemand meinen, und der Wahn, daß die Musik nur so weit etwas wert sei, als sie direkt verstanden werden könne, schwindet denn doch wirklich in neuerer Zeit immer mehr. Schon haben sich hochangesehene Tonkünstler nicht gescheut, auszusprechen, daß wir Bach und Beethoven noch gar nicht verstehen. Sie verstehen zu lernen, ist die Aufgabe des 20. Jahrhunderts, nachdem das 19. den Anstoß zu ernsthaften Bemühungen in dieser Richtung gegeben hat".[29]

Genau darin liegt nach Riemann die eigentliche Aufgabe der Musikwissenschaft, und an der Entwicklung seiner Theorieschriften ist dieser Weg – gerade in seiner Verflochtenheit mit der praktischen Kunst des Klavierspiels – exemplarisch nachvollziehbar: Aus der seit der Jahrhundertmitte von ästhetischen Begründungszusammenhängen fortstrebenden Kunstlehre im engen Kontakt mit der musikalischen Praxis ist um 1900 eine (dem Anspruch nach) exakte Wissenschaft der musikalischen Syntax samt einer veritablen Theorie der musikalischen Analyse geworden – mit Folgen für Selbstverständnis und Methodik der Musikwissenschaft bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Die historische Untersuchung musikalischer Interpretation als jener Institution, in der sowohl die Verflechtung von Theorie und Praxis im allgemeinen als auch die Genese ästhetischer Anschauungsmodelle und wissenschaftlicher Deutungsaxiome im besonderen greifbar werden, ist daher ein höchst notwendiger Beitrag zur Selbstverständigung einer an ihren geschichtlichen Voraussetzungen interessierten Musikwissenschaft.

[29] Riemann 1923 (wie Anm. 8), S. 91.

Ernst August Hagens Sinecure

Heinrich Dilly

„Hagen, (Ernst) August, Schriftsteller, Kunsthistoriker, *12.4.1797 Königsberg, †16.2.1880 Königsberg verstorben. Der Sohn Carl Gottfried H[agens][1] studierte zunächst Medizin, später auf Fürsprache seines Schwagers Friedrich Wilhelm Bessel[2] Kunst und Literaturgeschichte, habilitierte sich 1823 in Königsberg und erhielt 1825 als Nachfolger Karl Lachmanns[3] den dortigen Lehrstuhl für Germanistik. 1830 wurde für ihn in Königsberg die erste kunsthistorische Professur an einer preuß[ischen] Univ[ersität] geschaffen, die er bis an sein Lebensende

---

[1] Carl Gottfried Hagen (1749-1829) war Apotheker und wurde 1778 Extraordinarius und 1779 Ordinarius in der Medizinischen Fakultät der Königsberger Universität. 1807 wechselte er als Professor der Chemie, Physik und Naturgeschichte in die Philosophische Fakultät. Er schrieb ein „Lehrbuch der Apothekerkunst“ (1778) und den „Grundriss der Experimentalphysik“ (1786). Durch den „Grundriss der Experimental-Pharmazie“ (1786) wurde er zu einem der Begründer der modernen Pharmazie.

[2] Friedrich Wilhelm Bessel (1784-1846), Astronom, in Minden geboren, wurde zunächst Kaufmann, studierte in seiner freien Zeit Mathematik und Astronomie, wurde 1810 nach Königsberg berufen und baute dort 1811-13 die Sternwarte auf. Zu seinen Schriften gehören die Abhandlungen „Über die wahre Bahn des 1807 erschienenen Kometen“ (1810), „Theorie der Störungen der Kometen“ (1810), „Astronomischen Beobachtungen auf der Sternwarte zu Königsberg“ (1815-46) „Untersuchungen über das Vorrücken der Nachtgleiche“ (1816) und „Untersuchungen über die Länge des einfachen Sekundenpendels für Berlin“ (1828).

[3] Karl Konrad Friedrich Wilhelm Lachmann (1793-1851) widmete sich seit 1809 in Leipzig klassischen, dann in Göttingen auch germanistischen Studien. Er habilitierte sich 1815 in Göttingen, wurde 1816 Kollaborator am Friedrichwerderschen Gymnasium zu Berlin, Privatdozent an der Universität und noch im selben Jahr Oberlehrer am Friedrichs-Gymnasium zu Königsberg. 1818 wurde er außerordentlicher Professur an der Königsberger Universität. 1825 wurde er außerordentlicher, 1827 ordentlicher Professor in Berlin, 1830 Mitglied der Akademie der Wissenschaften. 1849 wirkte er an der Reform des preußischen Hochschulwesens mit. Er starb 1851 in Berlin. Lachmann ist der Begründer der modernen, historisch philologischen Kritik nicht nur auf dem Gebiet der klassischen, sondern auch der altdeutschen Literatur. Hervorzuheben sind seine „Betrachtungen über Homers Ilias“ (1837, 1841 u. 1843), seine Ausgabe des Lucrez (1850), die Ausgaben des Properz (1816), des Tibull und des Catull (beide 1829).

> innehatte. H[agen] war an der Gründung zahlreicher kultureller Institutionen Königsbergs maßgeblich beteiligt [...] und richtete größtenteils aus eigenen Mitteln das Kupferstichkabinett der Univ[ersität] ein. Er redigierte 1846-1857 die ‚Preußischen Provinzialblätter', verfaßte historische Studien [...] und schrieb Lyrik, Dramen und Prosa, darunter die Novellensammlung Norica (2 Bde., 1829)."[4]

Mit diesen Sätzen informiert die *Deutsche Biographische Enzyklopädie* über ein Multitalent, einen Initiator und Organisator, dem eigenartigerweise bislang weder von der Literaturwissenschaft, noch der Kunstgeschichte, geschweige denn der Wissenschaftsgeschichte große Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Allein von der Königsberger Lokal- und Familiengeschichte wurde er mehrmals gewürdigt, – von einer Lokal- und Familiengeschichte, der auch nach Öffnung des Eisernen Vorhangs immer noch etwas Ortloses, Vergangen-Utopisches anhaftet.[5]

Selbst die in diesem und einigen anderen biographischen Lexika tradierte Behauptung, Hagen habe den ersten ordentlichen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an einer preußischen Universität innegehabt, konnte anders als etwa beim Göttinger Johann Dominikus Fiorillo[6] kein größeres Interesse wecken. Fern, außerhalb jeder Konkurrenz um die Anciennität deutschsprachiger, kunsthistorischer Institute liegt Kaliningrad, das vormalige Königsberg!

Prüft man anhand Hagens schier unzähligen Publikationen und anhand der Akten des Geheimen Staatsarchivs in Berlin den Fall, dann muss man festhalten: Hagen war noch kein klassisch berufener Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte. Vielmehr war er in traditioneller Weise aufgrund seines großen historischen, aber auch poetischen Talents sowie seiner Herkunft aus einer wissenschaftlich renommierten Königsberger Familie auf die gerade offene Professur Lachmanns berufen worden. Denn von der Humboldtschen Universitätsreform waren an der Albertina lediglich die korporationsrechtlichen, doch nicht die wissenschaftsstrategischen Passagen umgesetzt worden,[7] so dass für die Professuren noch das Motto galt: Mach daraus, was du willst und kannst! Auch gab es dort die mehr oder minder streng bewachten, disziplinären Grenzen noch nicht, die er

[4] Deutsche Biographische Enzyklopädie, hg. von Walter Killy und Rudolf Vierhaus. München, New Providence, London, Paris 1996, Bd. 4, S. 319.

[5] Eberhard Neumann-Redlin von Meding: Ernst August Hagen. Erster Professor für Kunstgeschichte in Königsberg, in: Königsberger Express, Kaliningrad/Königsberg Juni/Juli 1997. Allerdings sind inzwischen wieder einige sichere historische Anhaltspunkte, ja Grundlagen zugänglich: Archive und Museen in Allenstein, in Berlin, Göttingen, Lüneburg und anderen Orten.

[6] Johann Dominikus Fiorillo (1748-1821) Maler und Kunstschriftsteller, in Hamburg geboren. Er widmete sich an der Akademie in Bayreuth, seit 1761 in Rom und Bologna erst der Malerei, wandte sich später der Kunstgeschichte zu. 1781 wurde er Zeichenlehrer in Göttingen und 1799 außerordentlicher Professor in der Philosophischen Fakultät der Universität. 1813 wurde er zum ordentlichen Professor ernannt. Fiorillo starb 1821 in Göttingen. Er schrieb: „Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis in die neuesten Zeiten", (1798-1808, 5 Bde.), „Kleine Schriften artistischen Inhalts" (1803-1806, 2 Bde.), „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" (1815-20, 4 Bde).

[7] Vgl. Kasimir Lawrynowicz: Albertina. Zur Geschichte der Albertus-Universität zu Königsberg in Preußen. Berlin 1999, S. 227-237.

beherzt hätte überschreiten können. So hat Hagen die Chancen auf seine Weise genutzt. Anders als man erwarten möchte, hat er die Professur für Literaturgeschichte nicht mit der für Ästhetik und Kunstgeschichte auch nur irgendwie verknüpft. Trotz der guten Kontakte, die er zum Berliner Kunsthistoriker Franz Kugler, zum Düsseldorfer Carl Schnaase und zum Philosophen Karl Rosenkranz in Königsberg pflegte, hat er sich auch nicht um eine wissenschaftliche Stärkung und akademische Verankerung der jungen Disziplin Kunstgeschichte gesorgt. Vielmehr lag ihm die Universitätsstadt Königsberg am Herzen. In der Residenz- und Krönungsstadt, die Zeitgenossen gern in einem preußischen Sibirien verorteten, tat nämlich ganz anderes not. Es galt, die Augen für die bildende Kunst und deren Geschichte überhaupt erst zu öffnen. Studierende waren dafür allerdings kaum zu gewinnen, weil die Universität schlichtweg zu klein war.[8] So war Hagens Professur genau genommen eine Sinecure.

Daher eignet sich Hagens kunsthistorische Theorie und Praxis leider wenig für eine Diskussion interdisziplinärer Verknüpfungen im neunzehnten Jahrhundert. Dennoch möchte ich über den Fall referieren, weil er auf das deutliche Gefälle aufmerksam macht, das zwischen den Universitäten, selbst den preußischen, bestanden hat. Daher heißt es, die lokalen Voraussetzungen bedenken, die für eine kunsthistorische Professur bis zur Durchsetzung der modernen Dispositive, insbesondere der sogenannten kunsthistorischen Apparate bzw. Seminare oder Institute, der reproduktionsgestützten Übungen, Seminare und Vorlesungen sowie der gemeinsamen Exkursionen zu den Originalen bestanden haben. Allein über die lokalen Voraussetzungen will ich in vier Absätzen handeln. Hagen darüber hinaus als artigen Erzähler und holprigen Reimer vorzustellen, muss einem Beitrag über die Mittel vorbehalten bleiben, mit denen Kunsthistoriker die selbst vorangetriebene Rationalisierung ihres Tuns sentimental kompensiert haben.

1.

Dass es visuelle Kunstwerke und eine Geschichte der Kunst wohl gab, dass diese aber in Königsberg kaum wahrgenommen wurden, machte dort vermutlich als erster der Historiker Ludwig von Baczko klar.[9] Er tat dies in seinem *Versuch einer*

---

[8] Nach Lawrynowicz (wie Anm. 7) zählte die Universität in den Jahren um 1800 im Durchschnitt 313 Studierende. Um 1840 waren es nur wenig mehr: etwa 450. Wie groß der Lehrkörper war, teilt Lawrynowicz leider nicht mit.

[9] Ludwig von Baczko (1758-1823) wurde in Lyck in Ostpreußen geboren. Er studierte in Königsberg Jurisprudenz, erblindete im 21. Lebensjahr und lebte als Lehrer, Schriftsteller und ab 1816 als Vorsteher des Blindeninstituts in Königsberg. Er schrieb u.a.: „Geschichte Preußens" (1793-1800, 6 Bde.), „Geschichte des 18. Jahrhunderts" (1806-10, 4 Bde.), „Geschichte der französischen Revolution" (1818, 2 Bde.) und „Geschichte meines Lebens" (1824, 3 Bde.). Ludwig von Baczko ist heute aufgrund seines Kommentars zu Immanuel Kants „Anthropologie" und seines Briefwechsels mit dem Philosophen bekannt. Vgl. Thomas Studer: Ludwig Baczko, Schriftsteller in Königsberg um 1800. In: Königsberg. Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des

Geschichte und Beschreibung Königsbergs.[10] Nach dem Muster von Friedrich Nicolais sehr erfolgreicher *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten* aus dem Jahr 1769[11] hatte er diesen abgefasst. Baczko wusste in Königsberg nur wenige öffentlich zugängliche Kunstwerke zu nennen. Für das bedeutendste hielt er ein „Begräbnis Christi", das sich „auf dem Steinschen Denkmal" in der altstädtischen Kirche befand.[12] Im Dom erachtete er drei Grabmale für bemerkenswert: das der Tochter Anna von Philipp Melanchthon, die mit dem ersten Rektor der Universität Georg Sabinus verheiratet gewesen war, sowie das des Kanzlers Joachim von Kospoth und das von Johann Ernst von Wallenrod, das er zu den „vorzüglichsten Arbeiten der Bildhauerkunst in Preussen" rechnete.[13] Dazu kam das „Gemälde eines Frauenzimmers bei dem Denkmal der beiden Söhne des Georg Sabinus", das ebenso wie „das Denkmal des Johann von Nimitz"[14] Aufmerksamkeit verdiente. Ansonsten empfahl Baczko allen, die Künstlerisches in Königsberg erhofften, die Besitzer der Kunst- und Naturalienkammern aufzusuchen. Doch anders als etwa im nur doppelt so großen Berlin, wo Nicolai bestimmte Gebäude, wenige Denkmäler, die Gemäldegalerie auf dem Schloss,[15] die in Sanssouci und an die vierzig Privatsammlungen mit einigen Gemälden, vornehmlich jedoch mit Abertausenden von Kupferstichen unter Angabe von deren Besitzern und deren Adresse aufgezählt hatte, konnte Baczko in Königsberg nur sechs Kunstsammler ausmachen. Unter den zehn Kunst- und Naturalienkammern fanden sich allein zwei mit nicht näher bestimmten „Kunstsachen und Kupferstichen" und eine dritte mit „englischen und französischen Kup-

---

18. Jahrhunderts. Begründet und hg. von Joseph Kohnen. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a. 1994, S. 399-423.

[10] Ludwig von Baczko: Versuch einer Geschichte und Beschreibung Königsbergs. 2., völlig umgearbeitete Auflage, Königsberg 1804.

[11] Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlichen Merckwürdigkeiten: nebst einem Anhange, enthaltend die Leben aller Künstler, die seit Churfürst Friedrich Wilhelm des Großen Zeiten in Berlin gelebt haben oder deren Kunstwerke daselbst befindlich sind. Berlin 1769. 1786 erschien die dritte, dreibändige Auflage. Sie wurde die Vorlage für zahlreiche Varianten bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts.

[12] Baczko 1804 (wie Anm. 10), S.117. – Die Altstädter Kirche wurde 1828 abgetragen. Der Turm war aus dem Lot geraten und die Gewölbe drohten einzustürzen. Karl Friedrich Schinkel wurde mit der Errichtung einer neuen Altstädter Kirche am Paradeplatz beauftragt. Seine Pläne wurden zwischen 1838 und 1845 mehr schlecht als recht verwirklicht. Am alten Platz der Kirche, der Muckerplatz genannt wurde, errichtete man zunächst Laubengänge und 1859 ein Denkmal für den in Königsberg verstorbenen Sohn von Martin Luther namens Johannes, der Jurist war und 1575 in Königsberg verstorben ist. Vgl. Adolf Boetticher: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Im Auftrage des Ostpreußischen Provinzial-Landtages bearbeitet. Heft VII. Königsberg. Königsberg 1897, S. 189 und 194.

[13] Baczko 1804 (wie Anm. 10), S. 126.

[14] Ebd., S. 127.

[15] Eigenartigerweise nahm Baczko das Königsberger Schloß, die dritte Residenz des brandenburgisch preußischen Königshauses, von seiner Beschreibung aus. Anders als das Berliner Schloss war es offenbar nicht an bestimmten Tagen zugänglich.

ferstichen" unbekannter Anzahl und Qualität.[16] Dazu kamen eine „ansehnliche Münz- und Medaillensammlung", die ein Herr Paulsen sein eigen nannte, ein Münzkabinett, das der Physikalisch-Ökonomischen Gesellschaft gehörte, und eine Sammlung geschnittener Steine, die ein Herr Hoppe besaß.[17] Und unter den „Künstlern, Handwerkern und Professionsverwandten"[18] der 49.996 Einwohner zählenden Stadt kannte Baczko zwar drei Elfenbeinschnitzer und nicht mehr und nicht weniger als 74 Bernsteindreher, doch keinen einzigen Kupferstecher und lediglich drei Maler ohne künstlerischen Anspruch. Denn Portraits zu malen, wie es etwa Andreas Knorre, Knorres Frau Dorothea und Johann Wientz taten[19], galt nicht als hohe Kunst. Und der Portraitmaler Johann Gottlieb Becker, der 1768 das so wache, heute Marbacher Bildnis Immanuel Kants geschaffen hat, und – übrigens – von dem Kant ein Haus erworben hat, scheint Baczko unbekannt geblieben zu sein.[20] Daher erübrigte sich ein Anhang „enthaltend die Leben aller Künstler, die seit Churfürst Friedrich Wilhelm des Großen Zeiten' in Königsberg gelebt haben oder deren Kunstwerke daselbst befindlich sind", wie ihn Nicolai seinen Berlinführer angefügt hatte.

An diesem Befund der Alltagserfahrung eines Historikers sollte sich bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts nur wenig ändern, als Karl Rosenkranz (1805-1879), der Autor der ersten Hegel-Biographie, der berühmten *Ästhetik des Hässlichen* (1853) und von 1833 bis 1848 einer der Kollegen, nicht gerade der Freunde, so doch guten Bekannten Hagens,[21] seine *Königsberger Skizzen* veröffentliche. Ange-

---

[16] Baczko 1804 (wie Anm. 10), S. 352f.

[17] Ebd., S. 354.

[18] Ebd., S. 410.

[19] Andreas Knorre (1763-1841), Johann Wientz (1781-1849), die Daten von Dorothea Knorre sind nicht bekannt. Vgl. Fritz Gause: Die Geschichte der Stadt Königsberg in Preußen, Bd. II: Von der Königskrönung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Köln, Weimar, Wien ^{2}1996, S. 478. Knorre hat Kants Totenmaske abgenommen.

[20] Der Portraitmaler Johann Gottlieb Becker ist nach Jürgen Tiede: Becker, Johann Gottlieb, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München u.a. 1994, Bd. VIII, S. 168, lediglich zwischen 1744 und 1768 nachweisbar.

[21] Karl Rosenkranz (1805-1879) wurde in Magdeburg geboren, studierte in Berlin, Halle und Heidelberg, habilitierte sich in Halle 1828, wurde dort 1831 außerordentlicher und 1833 ordentlicher Professor der Philosophie in Königsberg. 1848-49 war er Vortragender Rat im Kultusministerium in Berlin und starb, fast erblindet, 1879 in Königsberg. Rosenkranz gehört zu den vielseitigsten und treuesten Schülern Hegels und hat sich nicht nur als philosophischer, sondern auch als literarhistorischer und belletristischer Schriftsteller hervorgetan. Von seinen Schriften seien genannt: „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter" (1830), „Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie" (1832-33, 3 Bde.), „Zur Geschichte der deutschen Litteratur" (1836), „Die Naturreligion" (1831), „Encyklopädie der theologischen Wissenschaften" (1831), „Kritik der Schleiermacherschen Glaubenslehre" (1836), „Psychologie oder Wissenschaft vom subjektiven Geist" (1837), „Kritische Erläuterungen des Hegelschen Systems" (1840), „Vorlesungen über Schelling" (1842), „Über Schelling und Hegel; Sendschreiben an P. Leroux" (1842), „Königsberger Skizzen" (1842, 2 Bde.), „Kritik der Prinzipien der Straußschen Glaubenslehre" (1845), „System der Wissenschaft" (1850), „Meine Reform des Hegelschen Systems" (1852), „Die Pädagogik als System" (1848), „Ästhetik des Häßlichen" (1853), „Die Poesie und ihre Geschichte" (1855), „Wissenschaft der logischen Idee" (1858 bis 1859, 2 Bde.), „Epilegomena zu meiner Wissenschaft der logischen Idee" (1862), „Diderots Leben und Werke" (1866, 2 Bde.), „Hegels Naturphilosophie und die Bearbeitung derselben durch A. Vera" (1868),

sichts der reichen und lebendigen Kunstszene im benachbarten Danzig stellte Rosenkranz trotz der ästhetischen Initiativen Hagens die nicht nur rhetorische Frage: „Aber Königsberg? Wer käme wohl zu ihm? Wodurch zöge es wohl an? Welcher Bau, welche Statue, welches Gemälde, welchen Spaziergang, welche Naturschönheit, welches Fest könnten wir wohl nennen, um sogleich, wie bei den oben genannten Gegenständen, einen fixierten Begriff der allgemeinen Wertvorstellung" wahrnehmen zu können?[22]

2.

Bis heute erregt es immer wieder Erstaunen, dass in dieser großen Handelsstadt an der Ostsee mit ihrem, in der Regel eisfreien Hafen, mit ihrer seit 1544 bestehenden Universität und dem durch die einmalige Königskrönung bekannten Schloss Immanuel Kant gelebt und neben anderem die auch für die Kunstgeschichtsschreibung grundlegende *Kritik der Urteilskraft* geschrieben hat, ohne je die Stadt verlassen zu haben. Wie konnte er seine Kritiken und eben auch seine Theorie der produktiven und rezeptiven Erkenntnis des Reizenden, Angenehmen, Schönen und des Erhabenen allein aus der Auseinandersetzung mit etwas älteren und den zeitgenössischen Beobachtern und Denkern entwickeln, ist die Frage. Wie konnte sich das Wissen um Kunst und Kunstgeschichte verbreiten. Über die anderen Künste, also Musik, Literatur, Theater, könnte die Antwort sein. Waren sie doch laut Fritz Gause, dem derzeitigen Stadthistoriker, weitaus verbreiteter als die bildende Kunst.[23] Doch hat Kant selbst auch eine Antwort gegeben, als er in der Vorrede zu seiner *Anthropologie in pragmatischer Absicht* 1798 Königsberg „eine große Stadt" und den „Mittelpunkt eines Reichs" nannte, „in welchem sich die Landescollegia der Regierung desselben befinden," eine große Stadt,

> „die eine Universität (zur Cultur der Wissenschaften) und dabei noch die Lage zum Seehandel hat, welche durch Flüsse aus dem Innern des Landes sowohl, als auch mit angränzenden Ländern von verschiedenen Sprachen und Sitten einen Verkehr begünstigt, - eine solche Stadt, wie etwa Königsberg am Pregelflusse, kann schon für einen schicklichen Platz zur Erweiterung sowohl der Menschenkenntniß als auch der Weltkenntniß genommen werden, wo diese, auch ohne zu reisen, erworben werden kann."[24]

So behauptete er nicht ohne zuvor betont zu haben, dass eine solche Weltkenntnis

„Erläuterungen zu Hegels Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften" (1871). Außerdem schrieb er das „Leben Hegels" (1844).

[22] Karl Rosenkranz: Königsberger Skizzen. Erste Abtheilung. Danzig 1842, S. XXIII/IV.

[23] Gause (wie Anm. 19), Bd. II, S. 478.

[24] Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983, Bd. 10, S. 400.

– und ich darf wohl einfügen – auch Kunstkenntnis folgendes voraussetzt: „Man muß aber doch vorher zu Hause, durch Umgang mit seinen Stadt- oder Landesgenossen, sich Menschenkenntnis erworben haben, wenn man wissen will, wonach man auswärts suchen solle.“[25] Diese Maxime hat Ernst August Hagen ziemlich sicher gekannt. Er hat sie allerdings auch umgekehrt. Das Maß an ästhetischer Erfahrung, das er während seiner Studien in Göttingen, in Dresden und auf seiner Italienreise gewonnen hatte, wandte er schließlich auf Königsberg an. Dazu gehörte seine romantische Erfahrung der Kunst als einer Art Kernenergie einzelner Kunstwerke, bestimmter Künstler und einiger weniger, für die Kunst empfänglicher Menschen. Die bildende Kunst als das Abstraktum einer aufgeklärt gesellschaftlichen Institution zu begreifen, wie dies einige Denker von Johann Joachim Winckelmann bis Kant getan haben, geriet darüber auch bei ihm nach und nach in Vergessenheit.

Unter diesen geistigen Voraussetzungen veröffentlichte nämlich Hagen anlässlich der Festlichkeiten zum 500jährigen Bestehen des Doms in Königsberg zusammen mit dem Domprediger und Professor der Theologie August Rudolph Gebser 1833 und 1835 zwei ansehnliche Oktav-Bände über den Dom in Königsberg. Beide gaben zudem eine Folio-Mappe mit acht Lithographien heraus, die nach einem eigenen Titelblatt einen Grundriss, ein Gewölbeschema, zwei Außen- und zwei Innenansichten des Doms und die Umrisse des Grabmals für Herzog Albrecht I. von Brandenburg zeigten.[26] Während Gebser im fast 700 Seiten starken Textband die kirchenpolitische Bedeutung des Gotteshauses anhand aller auffindbarer, schriftlicher Quellen dokumentierte, beschrieb Hagen nach einer längeren, allgemein gehaltenen Einführung über den Kirchenbau im Samland klar abgesetzt davon a) die Architektur des Königsberger Gotteshauses, b) dessen Bildwerke, c) alle Gemälde, die in dem Gebäude zu sehen waren, und schuf d) ein Inventar aller Grabsteine, die in der Kirche aufgestellt bzw. ausgelegt waren.

Er tat dies in einer Art, die einen jeden Leser heutiger Kunstführer befremden muss. Denn er begann seine Würdigung nicht nur mit dem abschätzigen Satz „Die Domkirche gewährt, da sie auf keiner Anhöhe steht, einen bei weitem weniger großartigen Anblick als andere Kirchen der Stadt“, sondern setzte sie im angeschlagenen Ton auch fort. Den „Turm, obgleich von gefälliger Form“, bewertete er als „unverhältnismäßig klein“ und tat ihn als „unpassend“ ab.[27] Auch über eine Kirchhofmauer und erst recht über Pyramidenpappeln, die just, wohl zur Feier des 500jährigen Bestehens an der Nordflanke des Domes gepflanzt worden

[25] Ebd.

[26] August Rudolph Gebser und Ernst August Hagen (Hg.): Der Dom zu Königsberg in Preußen. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Schilderung. Mit acht Abbildungen gefertigt vom Königl. Lithographischen Institut zu Berlin. Königsberg 1833-1835: Erste Abtheilung: Geschichte der Domkirche zu Königsberg (1835), Zweyte Abtheilung: Beschreibung der Domkirche zu Königsberg (1833).

[27] Ebd., S. 62.

waren, zeigte er sich sehr unglücklich. Die Beschreibung des Innern der Kirche begann er in entsprechender Weise: „Wenn wir in die Kirche treten, so umfängt uns, namentlich Nachmittags, ein unerfreuliches Dunkel," schrieb er und gab den Grund dafür an: „Denn jenes Fenster über dem Portal wirft keinen Strahl in die Kirche und eine Emporenkirche, deren Boden nur 10 F. hoch ist, ragt 30 F. weit in die Kirche hinein. Wenn wir uns vorwärtsschreitend dem Schatten entziehen", so setzte er nach, „müssen wir bedauern, daß die Pfeiler mit den schönen Gliederungen durch angeheftete Bilder und Gedächtnistafeln verdeckt oder, um einen mehr bezeichnenden Ausdruck zu borgen, beschweret sind."[28] An diesem geschmäcklerischen Tenor war wohl auch damals der Ästhet zu erkennen, der andere Dome kannte und die erste Purifizierungswelle begrüßt hatte, die diese, aber nicht der Königsberger um und nach 1800 erfahren hatten.

Im gleichen Tenor nahm er auf den folgenden Seiten auch die eingehendere Beschreibung der einzelnen Bauteile und Bauglieder, des Altars und der wenigen Skulpturen – „ein riesiger Cruzifix"[29] – und schließlich der Gemälde vor. Von diesen hob er zwar ein Bild des betenden Christus auf dem Ölberg und eines mit der Darstellung im Tempel hervor, tadelte jedoch sofort, dass die beiden Gemälde wegen der ihnen „angewiesenen Stelle über dem Orgelchor keine Beachtung finden" könnten.[30] Allein ein einziges Gemälde fand sein uneingeschränktes Gefallen. „Ein Madonnenbild, auf Holz gemalt" nannte er ein „vorzügliches Werk". Er lokalisierte es „neben dem Altar an einem Pfeiler in einer phantastischen, reich vergoldeten Architektureinfassung mit korinthischen Pilastern."[31] Büsching habe es als ein Bild von Lucas Cranach identifiziert. Dem Andenken zweier Söhne des Gründungsrektors der Königsberger Universität Georg Sabinus sei es gewidmet, „die Anna, die Tochter Melanchthons", geboren hatte.[32] Nahe liegt es, Hagens Interesse an dieser Madonna mit Kind an eben diesem historischen Umstand und an dem Rang auszumachen, den ihm schon Baczko zuerkannt hatte. Liest man jedoch weiter, dann erfährt man:

> „Das Bild gewinnt dadurch ein besonderes Interesse, daß es eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem weltberühmten Mariahilfbilde darthut, einem Werke des alten Lucas Cranach, das in der Jakobskirche in Innsbruck an Festtagen in einer mehr als prachtvollen Silber-Dekorazion prangt und das überall in Tyrol in Bayern und unzähligen Nachbildungen wiedergefunden wird."[33]

Die Ähnlichkeit mit einem weit entfernten, anderen Bild und die weithin

[28] Ebd., S. 63.
[29] Ebd., S. 121.
[30] Ebd., S. 126f.
[31] Ebd., S. 118.
[32] Ebd., S. 119.
[33] Ebd., S. 119.

bekannten Namen Cranach und Innsbruck scheinen es also gewesen zu sein, die dem Königsberger Bild die besondere Aufmerksamkeit des ästhetisch Gebildeten sicherten, der sich wie die meisten seiner Gleichgesinnten bekanntlich gern an Autoritäten hält. In diesem Fall war die Autorität der Geograph Anton Friedrich Büsching, der 1781 den *Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste* veröffentlicht hatte.[34] Wenn das Innsbrucker Original auch bewegter und heiterer als das Königsberger Abbild war, so blieb Hagen bei seinem bildungsbürgerlichen Urteil: Ein vorzügliches Werk! Ebenso hatte er bereits im Abschnitt über die Bildschnitzereien im Dom einen „aus Eichenholz geschnitzten zweisitzigen Beichtstuhl" als „ein Meisterwerk der Schnitzkunst" ausgemacht.[35] In Ulm habe Georg Syrlin die schönsten Schnitzwerke dieser Art 1468 geschaffen. Mit der dann folgenden Beschreibung der „zierlich geschweiften Leisten und tief unterhöhlten Gliederungen" verriet Hagen endlich, was er nicht nur für „bemerkenswert", für „ein vorzügliches" oder gar für ein „Meisterwerk" sondern für „höchste Schönheit" hielt: Diese „entfaltete sich", wie er schrieb, im Mittelalter in der „Erfindung geometrischer Verzierungen", bei denen „auch der kleinste Teil" durch „einen gefälligen Umriß" unsere „Aufmerksamkeit in Anspruch" nimmt. „In dem das Auge das verborgene System zu entziffern strebt, gehen an ihm immer neue Formen vorüber", fasste er seine Erfahrung zusammen und erinnerte mit der hohen Einschätzung des Ornaments an Immanuel Kant, dessen ästhetischer Maßstab – wenn ich es so sagen darf – auch dreißig Jahre nach seinem Tod in Hagen bei aller Verehrung für Friedrich Wilhelm Schelling noch lebendig war.[36]
Nach einigen weiteren Bemerkungen beschrieb Hagen dann die Epitaphien allerdings nicht ohne einschränkenden Vorspann:

> „Man hat von der mit prangenden Grabdenkmälern erfüllten Basilica St. Peter in Rom gesagt: daß die ‚geschmacklose Eitelkeit der Päpste diesen unermesslichen Tempel der ganzen Christenheit in einem Putzsaal verwandelt hat'. Wenn wir einen sehr verjüngten Maßstab anlegen, so gilt ein ähnliches von dem Chor der Domkirche, denn auch hier haben die Vornehmen gewetteifert, durch Epitaphien aus Stein und Holz mit Wappen und vielsagenden Inschriften ihre Würde zur Schau zu stellen."[37]

Unter dieser Voraussetzung schrieb er dann sachlich über die Fürstengruft mit dem großen, aber nicht monumentalen Denkmal für Albrecht I. Schließlich dokumentierte er alle Epitaphien, die sich in der Kirche fanden, so exakt, dass der Widerspruch zwischen historischer Dokumentation und persönlichen Geschmacksurteilen noch eklatanter wurde. Schlägt man danach noch einmal vor und zurück, überfliegt die Passagen, dann kann man wohl folgendes festhalten: An

34 Anton Friedrich Büsching: Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste. Hamburg 1781.
35 Hagen 1833/35 (wie Anm. 26), S. 144.
36 Ebd., S. 141f.
37 Ebd., S. 127f.

diesem Gebäude waren für Ernst August Hagen nur die Teile und Objekte von ästhetischem Wert, die an einen namentlich bekannten Baumeister, Bildhauer, Maler oder an einen Ort erinnerten, an dem sich ein geradezu weltbekanntes Kunstwerk befand. Die Beschreibung und Klassifizierung der Königsberger Domkirche und ihres Inventars war demnach ein geistiges Sprungbrett in die mittelalterliche Kunstgeschichte. Durch Phantasie, Fülle und Mystik unterschied sich diese von der der Antike, in der Verstand, Maß und Klarheit die künstlerischen Schöpfungen bestimmten.

3.

Hagens Buch über den Dom erschien im Jahr 1833. Drei Jahre zuvor war Hagen ordentlicher Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte geworden und hatte sogleich zwei für Königsberg neue Einrichtungen ins Auge gefasst, mit deren Hilfe er abgesehen von solchen Büchern, wie dem über den Dom und von den zahlreichen Zeitungs- und Zeitschriftartikeln, die er verfasste, der bildenden Kunst auch in Königsberg sowohl geistigen als auch den nötigen realen Raum schaffen wollte. Die erste Einrichtung war ein Kupferstichkabinett, das zusammen mit einer bereits vorhandenen Abgusssammlung antiker Skulpturen vorrangig in der Universität einen anschaulichen Begriff von Kunstgeschichte verbreiten und die Diskussion darüber fördern sollte. Die zweite war der Kunstverein, der die bildende Kunst der Gegenwart so fördern sollte, dass man eines nicht allzu fernen Tages ein städtisches Kunstmuseum mit Werken zeitgenössischer Künstler eröffnen könne.

„Vorschläge zur Gründung einer der allgemeinen Bildung gewidmeten Kunstsammlung" hatte Hagen bereits am 14. Dezember 1829 dem Minister Carl Freiherr von Stein zum Altenstein in Berlin unterbreitet.[38] Seinen Antrag hatte er damit begründet, dass seine „Vaterstadt, bei der zunehmenden Armuth und dem steigenden Werte von Original-Kunstwerken wohl für immer auf den Besitz einer Sammlung der Art Verzicht leisten" müsse und dass es bei ihrer „Entlegenheit nur wenigen Einwohnern [...] vergönnt" sei, überhaupt „Kunstwerke zu sehen." Außerdem dürfe „Königsberg, die Krönungsstadt und älteste Hochschule des preußischen Staates", nicht „auf eine mehr als dramatische Weise in der Bildung" hinter anderen Städten zurückstehen. Die einzurichtende Sammlung solle anhand einer noch unbestimmten Anzahl von „trefflichen Kupferstichen die Liebe zu den Leistungen der Malerei" wecken und die „Kunde klassisch anerkannter Gemälde und der in der Heimath vorhandenen Kunstgegenstände verbreiten." Die Sammlung sollte „ganz hohe Qualität" verbürgen und alles enthalten, was „kunstgeschichtlich interessant" sei. Deshalb sollten nur in Ausnahmefällen moderne „Steindrucke", also Lithographien, aufgenommen werden. „Landschaftliche und colorirte Blätter"

[38] Geheimes Staatsarchiv Stiftung Preußischer Kulturbesitz, I.HA Rep. 76 Kultusministerium, Va Universitäten Sekt. 11 Königsberg Tit. X Nr. 30 Errichtung eines Kupferstich- und Kunstkabinetts bei der Universität Königsberg, jetzt: Kunstgeschichtliches Seminar, 1829-1922, S. 1.

sollten überhaupt ausgeschlossen bleiben.[39] In seinem Antrag erwähnte er allerdings weder das Kabinett der Abgüsse antiker Statuen noch das der Münzen und Medaillen, obwohl sie wenigstens nach Gause seit 1823 unter seiner Obhut standen.[40]

Bereits am 18. April 1830 traf aus Berlin die Ablehnung des Antrags ein,[41] so dass Hagen alsbald einen neuen Vorschlag machte. Aus seinem eigenen Besitz wollte er der Universität Kupferstiche vermachen. Er beantragte daher allein Sachmittel in der Höhe vonjährlich 300 Talern. Dieses Angebot nahm das Ministerium ein Jahr später am 19.Juni 1831 gern an.[42] Doch geht aus den Akten leider nicht hervor, um welche Stiche es sich dabei handelte.[43]

Immerhin kann man über einen Teilbestand des Kabinetts eine gesicherte Aussage treffen: Denn in der Zeit zwischen dem ersten und zweiten Antrag hatte sich die durch den Weimarer Musenhof bekannte Schriftstellerin Amalie von Helvig, geborene Freifrau von Imhoff (1776-1831),[44] am 13. Mai 1830 an das Ministerium gewandt und diesem die Kunstsammlung ihres Vaters angeboten. Das Ministerium nahm aus diesem Angebot allein einen einzigen Posten an: das Abonnement für die Lithographien der Boisserée'schen Gemäldesammlung,[45] die Johann Nepomuk

---

39 Ebd., S. 2r-3v.

40 Gause 1996 (wie Anm. 19), Bd. II, S. 453f.

41 Geheimes Staatsarchiv Stiftung Preußischer Kulturbesitz, I.HA Rep. 76 Kultusministerium, Va Universitäten Sekt. 11 Königsberg Tit. X Nr. 30 Errichtung eines Kupferstich- und Kunstkabinetts bei der Universität Königsberg, jetzt: Kunstgeschichtliches Seminar, 1829-1922, S. 7.

42 Ebd., S. 14.

43 Anders als bei der Münz- und Medaillensammlung der Königsberger Universität, die sich heute in der Göttinger Universität befindet, ist mir bislang über den Verbleib des Kupferstichkabinetts nichts bekannt geworden. Einige der Blätter, die Hagen von Königsberger Kunstdenkmälern hat anfertigen lassen, sind im Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler nachweisbar. Vgl. Adolf Boetticher: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Königsberg 1897, Heft VII., z.B. Abb. 86, 156, 227, 228, 232.

44 Amalie von Helvig, geborene Freiin von Imhof, (1776-1831) war Schriftstellerin. In Weimar geboren, genoss sie eine sorgfältige Erziehung und machte schon in jungen Jahren weite Reisen durch Frankreich, England und Holland. In Weimar, wo sie nach dem Tode ihres Vaters bei ihrer Mutter lebte, lernte sie Griechisch und von Goethe den Bau des Hexameters. In diesem Versmaß verfasste sie auch ihr bestes Gedicht „Die Schwestern von Lesbos", das zuerst im Schillerschen „Musenalmanach für 1800" erschien. Sie wurde Hofdame bei der Herzogin von Weimar und heiratete 1803 den schwedischen Oberst Karl Gottfried von Helvig, dem sie nach Stockholm folgte. Das Klima zwang sie jedoch, 1810 nach Deutschland zurückzukehren; sie lebte eine Zeitlang in Heidelberg und beschäftigte sich intensiv mit Malerei und dem Studium der altdeutschen Kunst der Sammlung Boisserée. Nachdem ihr Gatte infolge der Abtretung Pommerns in preußische Dienste übergetreten war, lebte sie seit 1815 meist in Berlin, vorübergehend auch in Dresden. Sie starb 1831 in Berlin. Weitere Werke sind: „Die Schwestern auf Corcyra" (1812), „Die Tageszeiten" (1812), „Die Sage vom Wolfsbrunnen" (1814), „Helene von Tournon" (1824), „Gedichte" (1826). Sie übersetzte auch Esaias Tegnérs „Frithjofssage" (1826) und gab mit Karoline de la Motte-Fouqué das „Taschenbuch der Sagen und Legenden" (1812 u. 1813) heraus.

45 Sulpiz Boisserée (1783-1851) und Melchior Boisserée (1786-1854) wurden in Köln geboren und sind durch die nach ihnen benannte Gemäldesammlung bekannt. Auf einer Reise, die sie 1803 nach Paris machten, bildeten sie sich an den dort zusammengeraubten Kunstschätzen und aufgrund von Vorlesungen Friedrich Schlegels, der sich ebenfalls in Paris aufhielt, über Philosophie und Literatur. Weil sie die im Louvre ausgestellten altdeutschen Gemälde an ähnliche in ihrer Heimat erinnerten, bewegten sie Schlegel, sie nach Köln zu begleiten, wo sie unter seiner Leitung die aus den Kirchen

Strixner geschaffen hat. Die Kosten dafür übernahm es zugunsten des Königsberger Kabinetts.[46] Höchstwahrscheinlich wusste man im Ministerium, wie stark sich von Helvig für diese Sammlung engagiert hatte. So kam Hagen zu höchst modernen Steindrucken, wie er sie ursprünglich nicht hatte zulassen wollen. Darunter waren Blätter wie das mit der Darstellung Jesu im Tempel, die den rechten Flügel des Columbaaltars von Rogier van der Weyden zeigt, Blätter wie das mit der hl. Barbara nach Hans Holbein d. Ä., oder wie das Bild mit der Verlobung Marias mit Josef nach einer Tafel, die damals noch Israel van Meckenem, heute aber dem Meister des Marienlebens zugeschrieben wird. Die Reihung der verschiedenen Reproduktionen kann vielleicht einen Eindruck von dem vermitteln, was in Königsberg von da an als große Kunst gepriesen werden konnte und wahrscheinlich auch wurde: die Tafelbilder des späten Mittelalters und der frühen Renaissance im Norden Westeuropas in Form von diesen satten, ja etwas allzu satten, bisweilen fast speckigen, grau-gelben Reproduktionen. Hagen hatte das Abonnement gewiss aus zwei weiteren Gründen gern angenommen. Denn erstens hatte Amalie von Helvig als eine der ersten die Sammlung Boisserée auch beschrieben.[47] Und zwei-

---

und Klöstern verschleuderten Kunstschätze zu sammeln anfingen. Dazu reisten sie auch durch die Niederlande und ließen 1810 ihre ganze Sammlung nach Heidelberg bringen. Von hier aus bereiste Sulpiz Sachsen und Böhmen, sein Bruder nochmals die Niederlande. Seit 1818 war ihnen vom König von Württemberg in Stuttgart ein geräumiges Gebäude zur Benutzung angewiesen, worin 1819 die Sammlung vollständig aufgestellt wurde. Johann Nepomuk Strixner schuf lithographische Nachbildungen der gesammelten Werke, die zwischen 1821 und 1834 in 38 Lieferungen erschienen. Die Sammlung umfasste mehr als 200 Gemälde aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert. 1827 kaufte König Ludwig I. von Bayern die Sammlung für 360.000 Mark. und ließ sie schließlich der Alten Pinakothek einverleiben. Deshalb wählten die Brüder Boisserée München zu ihrem Aufenthaltsort. Sulpice Boisserée hat sich außerdem durch seine Forschungen über die alte Kirchenbaukunst große Verdienste erworben. Um den Kölner Dom vollständig bildlich darzustellen, unternahm er seit 1808 die sorgfältigsten Messungen und zeichnete die Entwürfe, die er durch den Maler Fuchs in Köln ausführen ließ. Sein großes Dom-Werk erschien in Lieferungen nebst Text unter dem Titel: „Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln“ (1823-32). Als Vorläufer eines besondern Werks über deutsche Kirchenbaukunst im allgemeinen diente sein Werk „Die Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhundert am Niederrhein“ (72 lithographierte Blätter, 1831-33). Zum Oberbaurat ernannt, erhielt Sulpiz Boisserée 1835 die Stelle eines Generalkonservators der plastischen Denkmäler Bayerns, bat aber schon 1836 um seine Entlassung, um sich seiner Gesundheit wegen nach Italien zu begeben, wo er zwei Jahre blieb. Er schrieb noch: „Über den Tempel des heiligen Gral“ (1834) und „Über die Kaiserdalmatika in der Peterskirche zu Rom“ (1842) in den „Abhandlungen der bayrischen Akademie der Wissenschaften“, deren Mitglied er war. 1845 siedelten die Brüder nach Bonn über, weil der König von Preußen die alternden Männer in der Nähe des Kölner Doms wissen wollte, um deren Kunsterfahrung dem Bau zu gute kommen zu lassen. Melchior starb am 14. Mai 1851, und Sulpiz folgte ihm am 2. Mai 1854 im Tod nach. Die Autobiographie und den Briefwechsel gab Sulpiz' Witwe unter dem Titel „Sulpiz Boisserée“, Stuttgart 1862, in zwei Bdn. heraus.

[46] Geheimes Staatsarchiv Stiftung Preußischer Kulturbesitz, I.HA Rep. 76 Kultusministerium, Va Universitäten Sekt. 11 Königsberg Tit. X Nr. 30 Errichtung eines Kupferstich- und Kunstkabinetts bei der Universität Königsberg, jetzt: Kunstgeschichtliches Seminar, 1829-1922, S. 5, 15 und 24. Auf weiteren Seiten der Akte ist dann die Abwicklung des Geschäfts über einen Kunsthändler Jacoby dokumentiert.

[47] Uwe Heckmann: Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827. München 2003, S.153: „[...] die Helvig haust seit acht Tagen unter den hiesigen Merckwürdigkeiten wie ein reißendes Thier, alles alles verschlingt sie [...], so daß ich dem Himmel danke, daß sie übermorgen von dannen zieht.“, schrieb Sulpiz Boisserée an Bertram am 19.10.1811 über von Helvigs Begeisterung für die Sammlung.

tens waren diese Lithographien das Vermächtnis einer Frau, die wie Hagen selbst von Goethe als großes poetisches Talent gerühmt worden war. – Nicht zu vergessen, Hagen war auch Schriftsteller und zuerst als Dichter von *Olfried und Lisena* bekannt.

Bei Strixners Lithographien und bei den allein von Hagen gestifteten Kupferstichen blieb es dann wohl ziemlich lange Zeit. Denn in einem Revisionsbericht vom 22. Juli 1852 heißt es, dass sich das Kupferstichkabinett der Universität in der Ziegelstraße Nr.7 im Privathaus von Ernst August Hagen befinde, dass es „mehrere werthvolle Kupferstiche und Lithographien" enthalte, „aber, wie es den Anschein hat, wenig benutzt werde.[48] Dort fanden übrigens auch Hagens Vorlesungen statt. Ob sich die Frequenz der Besucher zehn Jahre später so schlagartig geändert hat, als das Kabinett in eine „Stube" des neu errichteten Universitätsgebäudes umziehen konnte, wie von seinem etwas sehr naiven Sohn und Biographen Heinrich 1897 berichtet wurde, darf man wohl bezweifeln.[49]

Umso erfreulicher sind dann doch die ersten Erfolgsmeldungen über die zweite Institution, die Hagen zusammen mit einigen Bürgern, insbesondere der Gräfin Dohna, geb. Gräfin Dönhoff auf Dönhoffstädt, und dem Stadtrat Heinrich Degen, ins Königsberger Leben gerufen hat. In der Zeitschrift, die Franz Kugler 1833 unter dem Titel *Museum* und unter dem bildlichen Motto der Front des drei Jahre zuvor eröffneten Museums am Lustgarten in Berlin gegründet hatte, berichtete Hagen darüber. Angesichts so mancher Streitigkeiten in den seit 1818 anderenorts schon gegründeten Vereinen[50] konnte er seine Leser mit folgender Vorbemerkung überraschen: „Die Errichtung eines neuen Kunstvereins war so wenig schwierig, dass alle, die sich die angeerbte Meinung gefallen liessen, in Königsberg fehle aller Sinn für die Kunst, und die daher das Unternehmen abentheuerlich oder misslich nannten, jetzt einsehen müssen, wie der Grund, warum man solange hier nichts für die Kunst that, nur bequeme Beschönigung sei. Das Unternehmen ist gelungen, wir sehen eine öffentliche Galerie lebender Meister entstehen, wie es in der Absicht des Vereins liegt, und diejenigen, die sich an die Spitze desselben stellten, sind weit entfernt, das Gelingen ihrem Eifer zuzuschreiben, sondern lediglich dem Umstande, dass es an der Zeit war." Und diese charakterisierte er nach den offenbar flüchtig diktierten Anfangssätzen so klar:

> „Dem Künstler genügt es nicht mehr, sich die Gunst des vornehmen Bestellers zu erwerben, er will der Welt gefallen und er erkennt, dass eine aufrichtige Teilnahme auch ausserhalb der Residenzen seinen Werken mit Liebe entgegenkömmt. Menzel [gemeint war Ludwig Menzel (1798-1873), der Redakteur des dem „Morgenblatt" beiliegenden „Literaturblatts"] sagt ir-

48 Geheimes Staatsarchiv Stiftung Preußischer Kulturbesitz, I.HA Rep. 76 Kultusministerium, Va Universitäten Sekt. 11 Königsberg Tit. X Nr. 30 Errichtung eines Kupferstich- und Kunstkabinetts bei der Universität Königsberg, jetzt: Kunstgeschichtliches Seminar, 1829-1922, S. 46.

49 August Hagen. Eine Gedächtnisschrift zu seinem hundertsten Geburtstage. 12. April 1897. Berlin 1897, S. 157.

50 Friedrich Eggers, Die deutschen Kunstvereine, in: Deutsches Kunstblatt 1856, S. 338, und Kunstblatt 1832, S. 54.

> gendwo, dass das aristokratische Ansehn der Literatur, die sonst nur die Sache weniger Auserwählter war, einer demokratischen Allgemeinheit weiche, dass durch Öffentlichkeit ein allgemeiner nationaler Stand sich auszubilden beginne. Eben so wenig kann die Kunstliebe ferner von den Mauern einzelner Orte begrenzt sein, und wir erleben es, dass das demüthigende Verhältnis aufhört, in dem die Haupt- zu den Provinzstädten stehn, und dass der vorherrschende Adel der ersteren sich nicht gegen die gerechten Ansprüche der letzteren behauptet."[51]

Im folgenden berichtete Hagen dann über die bereits zweite Ausstellung des jungen Vereins,[52] die zweigeteilt war. In einer Art Sonderschau wurden nämlich zunächst allein fünf Gemälde aus der „Schadow-Düsseldorfer Schule", wie sie damals genannt wurde, gezeigt. In einer anschließenden Hauptausstellung waren 131 weitere Gemälde, Skulpturen, Kupferstiche, kunstgewerbliche Arbeiten und Modelle zu sehen – nannte die neue Institution sich doch Kunst- und Gewerbeverein. Im Mittelpunkt der Sonderschau, die wohl wie eine Tribuna gedacht und nur aufgrund der Freundschaft des nach Düsseldorf versetzten Carl Schnaase zustande gekommen war,[53] stand das Gemälde *Die trauernden Juden im Exil*, das der eben mal 20jährige Eduard Bendemann geschaffen hatte, und das heute noch im Wallraf-Richartz Museum in Köln zu sehen ist. Dazu gesellt waren das Gemälde *Rebecca* vom ebenfalls sehr jungen Christian Köhler und Hermann Anton Stilkes Gemälde *Rinaldo*. Beim vierten und fünften Bild handelte es sich um zwei Landschaften, eine von Augustin Gustav Lasinski, die andere von Friedrich Heunert. Den stärksten Eindruck hinterließ – wie Hagen berichtete – jedoch Bendemanns Gemälde der trauernden Juden. Knaben sollen in der Ausstellung nach diesem Bild gezeichnet haben. Zweimal seien von Schauspielern des Königsberger Theaters lebende Bilder nach dieser Szene gestellt worden, die unterschiedliche Gemütslagen und verschiedene Lebensalter vor Augen führte und die Trauer um ein Land der Väter ins Gedächtnis rief. Dies tat auch ein Reproduktionsstich von Ferdinand Ruscheweyh,[54] der ebenfalls in der großen Ausstellung hing.

Noch im gleichen Jahr konnte Hagen in Kuglers „Museum" über eine dritte Ausstellung berichten, die schon insgesamt 369 Exponate vereinte. Darunter waren Werke von Carl Blechen, Johann Christian Dahl, Caspar David Friedrich – „mit einer großen Anzahl älterer Bilder"[55] – Eduard Gärtner, Julius Hübner, Carl Wilhelm Kolbe, Karl Friedrich Lessing, Wilhelm Schadow, Wilhelm Wach und

---

[51] Ernst August Hagen: Über die zweite Kunst- und Gewerbe-Ausstellung in Königsberg, in: Museum. Blätter für bildende Kunst, hg. von Franz Kugler, 1, 1833, S. 121.

[52] Die erste Ausstellung im Jahr 1832 zeigte Werke aus Königsberger Privatbesitz. Vgl. August Hagen. Eine Gedächtnisschrift zu seinem hundertsten Geburtstage, S. 160. Sie war laut Gause eine Wohltätigkeitsausstellung zugunsten der Hinterbliebenen der an der Cholera Verstorbenen, die 500 Reichstaler Reinerlös erbracht hat.

[53] August Hagen 1897 (wie Anm. 49), S. 159.

[54] Ferdinand Ruscheweyh (1785-1846) arbeitete nach Studien in Berlin, Wien und Rom, offenbar als Zeichner und Reproduktionsstecher in seinem Geburtsort Neustrelitz. Er stach nach Raffael und Michelangelo, vor allem aber nach den Werken der jungen deutschen Künstler insbesondere der Nazarener.

[55] Rubrik „Nachrichten" in: Museum 1, 1833, S. 247.

vielen anderen, heute kaum noch bekannten Künstlern. Dass in dieser Ausstellung auch zwei „Altarthüren“ gezeigt wurden, „welche dem Verein zur Wiederherstellung anvertraut waren, und demselben Gelegenheit gegeben hatten, auch nach dieser Seite hin für die Pflege der Kunst zu wirken,“[56] entsprach den Gepflogenheiten dieser Kunstvereine ebenso wie die Mitteilungen darüber, dass der Verein sieben Bilder für das zukünftige Stadtmuseum angekauft habe, und dass 36 weitere Käufer für insgesamt 3293 Reichstaler Werke erworben hatten. Auch im folgenden Jahr 1834 konnte Hagen über entsprechende Erfolge sowie über die Absprachen berichten, die der Vorstand des Königsberger Kunst- und Gewerbevereins mit dem Vorständen des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staate, des Künstlervereins Breslau, des Kunstvereins Braunschweig, des Sächsischen Kunstvereins in Dresden des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, des Münchner, Nürnberger und des Württembergischen getroffen hatte. Er zitierte aus dem Vereinsstatut die Passagen, die sich auf den Austausch mit dem Ausland bezogen, teilte die gute Finanzlage und die stattliche Anzahl von 616 Mitgliedern mit, die der Verein im Laufe von nur zwei Jahren gewonnen hatte.[57] Eine solche Bilanz zog Hagen stolz auch noch im dritten Jahrgang der Zeitschrift: 54 Gemälde waren erworben worden, 13 davon für das Stadtmuseum, der Verein zählte nun 705 Mitglieder.[58] Doch in den folgenden beiden Jahrgängen versiegen die Nachrichten aus Königsberg. Der Grund dafür ist wohl in den Differenzen unter den verschiedenen Vereinsvorständen und in der Publikationsstrategie von Franz Kugler zu suchen. Denn, wie Leonore Koschnik in ihrer Dissertation von 1985 schrieb, beobachtete Kugler die Tätigkeit der Kunstvereine „mit zunehmender Skepsis“.[59] Seine Zeitschrift, die ursprünglich sogar das zentrale Organ der Kunstvereine werden sollte, stellte er mit dem fünften Jahrgang ein. Daher bleibt man für die weitere Geschichte des Königsberger Kunstvereins so lange fast ausschließlich auf die Reprints seiner Kataloge angewiesen, die Rudolf Meyer-Bremen herausgegeben hat,[60] bis die anderen Quellen, insbesondere das *Schorn'sche* und das *Deutsche Kunstblatt* sowie die *Zeitschrift für bildende Kunst* in dieser Hinsicht ausgewertet sind.[61] Vorerst kann man allein festhalten, dass Hagen im Vorstand des frisch gegründeten Vereins sehr aktiv war. Wie lange er es blieb, ist noch nicht ausgemacht.

---

56 Ebd.

57 Ebd. S. 272.

58 Ebd.

59 Leonore Koschnick: Franz Kugler (1808-1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. Phil. Diss. Berlin 1985, S. 238. Im entsprechenden Abschnitt deutet Leonore Koschnick die Auseinandersetzungen leider nur an.

60 Rudolf Meyer-Bremen (Hg.): Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins im 19. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2005.

61 1838 soll der Verein bereits mehr als 1000 Mitglieder gezählt haben. 1837 soll ihm die Kunstsammlung von Theodor Gottlieb von Hippel, des ehemaligen Regierungspräsidenten von Bromberg, vermacht worden sein. Vgl. Gause, Die Geschichte der Stadt Königsberg in Preußen, Bd. II, S. 454.

4.

Es wäre noch über die dritte, die vierte und fünfte Institution zu reden, die Ernst August Hagen gefördert hat: über das Stadtmuseum, den Geschichtsverein und die Kunstakademie. Weil die Forschungen darüber noch ausstehen bzw. im Falle der Kunstakademie noch nicht ganz abgeschlossen sind, will ich hier auf die traditionsreichen Medien Buch und Zeitschrift zurückzukommen. Hagen nutzte sie selbstverständlich wo immer er konnte, um die Kenntnisse und sinnlichen Erkenntnisse zu verbreiten, die er und andere Kunstkenner, Kunstforscher, Kunstgelehrte und -freunde nicht zuletzt auf den Vereinsausstellungen und in Privatsammlungen – abgesehen vom Palais du Luxembourg in Paris gab es noch keine Museen für zeitgenössische Kunst – aber auch über die Reproduktionsstiche, -lithographien und Bücher gewonnen haben. 1829 hatte er unter dem Titel *Norica* seine „Nürnbergischen Künstlernovellen" herausgegeben.[62] 1833 erschien neben der Dombeschreibung als zweites Buch seiner Künstlernovellen *Die Chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Lorenz Ghiberti, dem berühmtesten Bildgießer des 15. Jahrhunderts*[63] und 1834 der lateinische Traktat *De Anaglypho quod est Marienburgi, commentatio.*[64] 1837 folgte die *Beschreibung der Gemäldeausstellungen.*[65] 1840 schloss er mit zwei weiteren Bändchen über *Die Wunder der H. Katharina von Siena* und über *Leonard da Vinci in Mailand* seine Reihe der Künstlernovellen ab.[66] 1844 veröffentlichte Hagen drei Vorträge *Über Reiterstatuen*, *Über Peter Cornelius* und *Über die Gruppe des Laokoon*. 1854 zeigte er, dass er über die *Geschichte des Theaters in Preußen, vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig. Von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen I. Fischers und L. Devrients* ebenfalls bestens Bescheid wusste. Im gleichen Jahr erschien noch ein Text *Über eine dramatische Preissausschreibung* und im Jahr darauf ein Vortrag *Über den Bildhauer Rauch*. Dazu kam, dass er zwischen 1846 und 1856 die *Preussischen Provinzialblätter* redigierte und regelmäßig mit antiquarischen Aufsätzen bediente. Im Jahr seines 25. Dienstjubiläums als Professor für Kunstgeschichte und Ästhetik – also 1855 – fasste er sein kunsthistorisches Wissen, seine ästhetischen Erfahrungen und Erkenntnisse in einem Buch zusammen, das von Forschern über die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert bis heute gern und mit Gewinn zu Rate gezogen wird. Es trägt den Titel *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*, in dem das sich mit der Zeit identifizierende Personalpronomen sogleich auffällt.[67]

---

62 Ernst August Hagen: Norica. Das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit. Nach einer Handschrift des sechzehnten Jahrhunderts. Breslau 1829.

63 Ders.: Die Chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Lorenz Ghiberti, dem berühmtesten Bildgießer des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1833.

64 Ders.: De Anaglypho quod est Marienburgi, commentatio, Königsberg 1834.

65 Ders.: Beschreibung der Gemäldeausstellungen, Königsberg 1837.

66 Ders.: Die Wunder der H. Katharina von Siena. Leipzig 1840; und Ernst August Hagen: Leonard da Vinci in Mailand. Leipzig 1840.

67 Ders.: Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften. Berlin 1855.

Wie der Untertitel andeutet, gab Hagen darin insgesamt 17 Vorlesungen wieder, die er im Winter 1855/56 vor einem „Zuhörerkreis, Künstler und Künstlerinnen in sich schließend, vornämlich aus Damen bestehend“ erst vorgetragen, dann aufgezeichnet hatte. Studierende erwähnte er interessanterweise nicht. Nicht bloß aus politischen Gründen sind sie offenbar ferngeblieben. Es gab schlichtweg zu wenig Studierende. Wer wollte in Königsberg schon studieren? Hagens Vorlesungen sind, wie angekündigt, „erläuternde Beischriften“ angefügt, die nicht mehr und nicht weniger als sehr ausgedehnte Endnoten zu einzelnen, im Text angesprochenen Themen sind. In der Vorrede, die mit dem poetischen Satz „Nur das Neue, das nie veralten kann, flößt die Liebe ein, aus der diese Vorlesungen [...] hervorgingen“[68] beginnt, betont Hagen, wie unabgeschlossen jegliches Wissen über dieses Gebiet der Kunstgeschichte sei, und wie viel er von anderen habe übernehmen, doch nicht ganz genau zitieren können. Bis auf das Jahr 1832 – es war, wie wir nun wissen, das Jahr der Kunstvereinsgründung – könne er seine Aufzeichnungen vor den Bildern für diese Vorlesungen zurückverfolgen. Einige davon seien auch bereits publiziert. Er schloss noch das Gebiet der Stein- und Stempelschneider und die Geschichte der Königsberger Akademie und ihres einzigen Professors Ludwig Rosenfelder aus[69] und stürzte sich sogleich, also ohne jeglichen Skrupel über mögliche Paradoxa, geschweige denn solche einer Historisierung, medias in res der ersten Vorlesung. Darin ging er von Gemälden in der kurz zuvor eröffneten Neuen Pinakothek in München aus, sprach dann über drei konkurrierende Begriffe der Schönheit, die Gérard de Lairesse,[70] Johann Joachim Winckelmann und Asmus Carstens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitet hätten. Er pries dann Carstens und Friedrich Gilly „als die Begründer der neuen Kunst“. Karl Wilhelm Ramler,[71] den „deutschen Horaz“, Karl Philipp Moritz und Johann Jakob

[68] Ebd., Vorrede.

[69] Weithin bekannt durch das Gemälde mit den Betenden am Sarkophag Kaiser Heinrichs IV. im Speyrer Dom.

[70] Aktuell waren offenbar von Tobias Querfurt: Handbuch für die Mahler oder Auszüge aus Gérards de Lairesse grossem Mahlerbuche nebst dergleichen, aus der Idée du peintre parfait den Kunstbeflissnen sowohl als den Liebhabern gewidmet. Prag, 1776 und die weiteren Titel: Gérard de Lairesse: Großes Mahler-Buch worinnen der Mahlernig auf allen ihren Theilen gründlich gelehret ... und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahlern in Kupferstichen deutlich dargestellt wird, Nürnberg 1784.

[71] Karl Wilhelm Ramler, Dichter, geb. 1725 in Kolberg, wo sein Vater Acciseinspektor war. Nach dem Besuch des Gymnasiums kam er 1744 nach Berlin, um nach seines Vaters Willen im Collegium anatomicum Medizin zu studieren. Gleim, den seine Klagen über den aufgezwungenen Beruf rührten, verschaffte ihm 1746 eine Hauslehrerstelle bei dem Oberamtmann Fromme zu Lähmen; ein Jahr später begleitete Ramler einen Herrn v. Rosen auf Reisen, kehrte aber im Oktober 1748 nach Berlin zurück, wo er die Stelle eines Maître an der Kadettenschule erhielt. Später mit dem Professortitel bekleidet, wirkte er bis 1790 als Lehrer der Logik und der schönen Wissenschaften an derselben Anstalt. Der von ihm poetisch oft verherrlichte Friedrich d. Gr. spendete ihm keinerlei Gunstbezeigung; dessen Nachfolger aber ernannte sofort nach der Thronbesteigung Ramler zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften, setzte ihm eine Pension aus und übertrug ihm 1790 neben Engel die Direktion des Nationalheaters. Ramler führte diese von 1793 bis kurz vor seinem Tod allein. Er starb 1796. Wenige deutsche Schriftsteller haben bei ihren Zeitgenossen eine so hohe Achtung genossen wie Ramler. Diese beruhte jedoch weniger auf seinen eignen Poesien als auf der Thätigkeit für die Dichtungen anderer.

Engel[72] führte er als deren Theoretiker an. Nachdem er Eberhard Wächters und Gottlieb Schicks Werke als die süddeutschen Pendants und Carl Gotthard Langhans' sowie Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Schöpfungen als die architektonischen Realisierungen im Norden mehr aufgezählt, denn gewürdigt, geschweige denn charakterisiert und analysiert hatte, schloss er das erste Kapitel mit der Feststellung:

> „Die neue deutsche Kunst verachtete leere Formen und verlangte Seele und Empfindung. Dadurch entstand ein offener Bruch zum Franzosenthum. Die neue deutsche Kunst ging aus dem Kampf gegen die Akademien hervor, wie sie bis dahin beschaffen waren. Kaulbach würde sich etwa so ausdrücken: das Feldgeschrei der neueren Kunst war: Krieg den Perücken!"[73]

Nach einem Hinweis darauf, wie fest die schöpferischen Hände von Gilly und Carstens noch gefesselt gewesen seien, schloss er mit dem Zitat eines nicht genannten „Schriftstellers", der gesagt habe: „Wer an den Grenzen zweier Welten steht, ist dem Untergang geweiht."[74] Dennoch hätten Bertel Thorvaldsen und Peter Cornelius diesen beiden Künstlern stets aufrichtig gedankt und gedacht.

Damit schloss er die erste Vorlesung und kündigte die zweite über die Karlsschule in Stuttgart und über die Maßnahmen an, die Leopold III. Friedrich Franz Fürst von Anhalt Dessau zusammen mit Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff in Dessau und Wörlitz nicht nur architektonisch, sondern auf dem ganzen Gebiet ästhetischer Bildung getroffen haben. Er zeichnete damit auch das Schema vor, das er bis zur 13. Vorlesung in allen weiteren Vorlesungen bzw. Kapiteln viel besser als das „Franzosenthum" im Auge behalten sollte. Hagen ging jeweils von den ver-

---

[72] Johann Jakob Engel, Schriftsteller, geb. 1741 zu Parchim in Mecklenburg, besuchte das Gymnasium zu Rostock, studierte in Leipzig zuerst Theologie, wandte sich aber dann philologischen, philosophischen und mathematischen Studien zu. 1776 wurde er Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin. Später zum Mitglied der Akademie und zum Lehrer des Prinzen Friedrich Wilhelm ernannt, nahm er in den Berliner Schriftstellerkreisen bald eine wichtige Stelle ein. In der Gruppe der aufklärenden und moralisierenden Rationalisten war Engel wohl der talentvollste. Seine dramatischen Anfänge, die Lustspiele: „Der dankbare Sohn", „Der Diamant", u. a., das Schauspiel „Der Edelknabe" sowie seine „Ideen zu einer Mimik" (1785-86) verschafften ihm nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. die Direktion des neuerrichteten Berliner Nationaltheaters, welche er bis 1790 führte. In den Kreisen des Publikums hatten ihn seine „Lobrede auf Friedrich II." (1781), seine „Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten" (1783) und „Der Philosoph für die Welt" (1775-77), die letzte hervorragende moralische Wochenschrift bekannt gemacht. In ihr vertrat er, gegenüber der beginnenden Sturm- und Drangperiode, mit Konsequenz und Scharfsinn den Standpunkt der moralisierenden Poesie und des nüchternen Realismus. In populärphilosophischen und poetischen Arbeiten suchte er auf die Zeitgenossen einzuwirken und vermochte sich längere Zeit hindurch selbst gegenüber Bürger, Goethe und Schiller zu behaupten. Seine „Kleinen Schriften" (1785), sein „Fürstenspiegel" (1798), vor allem aber sein durch feine Beobachtung des Kleinen und Alltäglichen ausgezeichnetes Charakterbild „Herr Lorenz Stark" in Schillers „Horen" (1795 und 1796) fanden große Bewunderung. Nach der Niederlegung seines Amtes als Direktor des Nationaltheaters verließ Engel Berlin, lebte in Schwerin und Parchim, um seinen Widerspruch zum Wöllnerschen System äußerlich zu dokumentieren. 1798 wurde er von seinem Zögling Friedrich Wilhelm III. nach Berlin zurückgerufen. Er starb 1802 in Parchim.

[73] Hagen 1855 (wie Anm. 67), S. 20.

[74] Ebd., S. 21.

schiedenen Formen der Künstlerausbildung aus, skizzierte kurz das jeweilige Künstlerleben, nannte die wichtigsten Werke, Auftraggeber und Ausstellungen und zitierte, wo auch immer es ging, einige Beispiele der künstlerischen Selbstreflexion. Das war das Gerüst der ersten zwölf Vorlesungen, die zwischen pathoserfüllten Sätzen, kargen Mitteilungen und vagen Andeutungen über die Vernetzung unter den Künstlern heftig schwankten.

Die 13. bis 17. Vorlesung sind dann monographische Vorträge über einzelne Künstler, - Vorträge, die er über „Goethe", „Thorvaldsen", „Cornelius", „J.D.Rauch" und „Schwanthaler" auch anderenorts schon gehalten und eigens veröffentlicht hatte.

Schluss

Aus der ästhetischen Not, die Ernst August Hagen in den ersten Jahren zu seinen Initiativen und Aktivitäten trieb, ist über die Zeit eine Tugend, die Tugend des Chronisten geworden, der uns die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts aus seinem sehr persönlichen Blickwinkel notiert hat. Stellte sich ihm doch in Königsberg um 1830 erstens das Problem, dass man dort wohl um eine Geschichte der Kunst wissen konnte, vor Ort jedoch davon kaum etwas sichtbar war. Sein zweites Problem war daher, dass er bildende Kunst und Kunstgeschichte erst sinnlich erfahrbar, ja zum Gegenstand sinnlicher Erkenntnis machen musste. Er tat dies – drittens – mit Hilfe verschiedener Medien und musste es notgedrungen vornehmlich mit Objekten tun, die ganz und gar Kunstwerke ihrer Zeit waren. Auch heute noch werden sie in der allgemeinen Wertschätzung mehr mit dem 19. Jahrhundert als mit großer Kunst verbunden. Darüber wurde er viertens zum Chronisten der Kunst seines Jahrhunderts. Zwar erfüllte er sich damit einen Wunsch seiner poetischen Jugend, doch verpasste er – fünftens – zugleich die Zeitgenossenschaft in seinem wissenschaftlichen Fachgebiet, – einer systematisierten und historisierten Weltkunstgeschichte nämlich, wie sie zum Beispiel sein Freund Carl Schnaase[75] und die Gruppe erster Kunsthistoriker betrieb, die heute in einer Berliner Schule

[75] Carl Schnaase (1798-1875), Kunstschriftsteller, in Danzig geboren, studierte in Heidelberg und Berlin Jura und war 1819-25 in Königsberg und Danzig als Jurist tätig. Mit einer Reise nach Italien begannen seine Kunststudien. 1826 wurde er Assessor in Königsberg, lernte Hagen kennen und befreundete sich mit ihm Wie eng die Kontakte beider zum 10 Jahre älteren Joseph Freiherrn von Eichendorff waren, der von 1824 bis 1831 in Königsberg als Oberpräsidialrat tätig war, ist nicht ganz ausgemacht. 1829 wurde Schnaase Rat beim Oberlandesgericht zu Marienwerder und dann Prokurator am Landgericht zu Düsseldorf. Dort nahm er am Kunstleben lebhaften Anteil. 1848 wurde er als Obertribunalrat nach Berlin berufen, gab die Stelle aber 1857 auf, um allein seinen Studien zu leben. 1858 gründete er mit Grüneisen und Schnorr von Carolsfeld das „Christliche Kunstblatt", 1865 und 1866 war er in Rom und siedelte 1867 nach Wiesbaden über. Dort starb er 1875. Neben seinen „Niederländischen Briefen" (1834), worin er zum erstenmal von seiner philosophisch-historischen Kunstanschauung Zeugnis gab, sowie vielen kleinen Schriften und Aufsätzen ist sein Hauptwerk, die „Geschichte der bildenden Künste" (1843-64, 7 Bde). Seine Marmorbüste wurde in der Säulenhalle des Neuen Museums zu Berlin aufgestellt. Vgl. den Beitrag von Henrik Karge in diesem Band.

zusammengefasst werden. Vom Wortführer dieser Schule, Franz Kugler,[76] musste sich Hagen dann auch – sechstens – noch sagen lassen, mit seinen Initiativen für die zeitgenössischen Künstler fördere er den Pauperismus in der bildenden Kunst, womit ich bei einem der zentralen Probleme der Gegenwartskunst eines Kunsthistorikers des 19. Jahrhunderts wäre. Denn so streng getrennt, wie häufig angenommen, waren Kunsthistoriographie und zeitgenössische Kunst im 19. Jahrhundert nicht. Ein Blick in die führenden Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts – das Schorn'sche *Kunstblatt*, das *Deutsche Kunstblatt* und die *Zeitschrift für bildende Kunst*, die *Gazette des Beaux Arts* und in *The Art Journal* – würde genügen.

Ob Hagen eine alternative Kunst- und Literaturgeschichte hätte betreiben können, eine Geschichte die ohne die unmittelbare Anschauung auskam, so wie etwa August Böck in Berlin Altertumswissenschaft betrieb, ist kaum anzunehmen. Dazu war er wohl zu naiv und viel zu begeistert von sich und seinen Dingen. Daher auch scheint ihm der Gedanke fremd gewesen zu sein, den sein Freund Schnaase im März 1835 gegenüber dem Projekt der Gründung einer weiteren kunsthistorischen Zeitschrift geäußert hat. Gegen eine „Vereinigung des Gegenwärtigen mit dem Vergangenen würde ich Einwendungen haben" schrieb Schnaase und erläuterte dies so:

> „Ich trenne auch gern die sichere Betrachtung des Vergangenen, von der einer unsichern, durch manche subjektive Gefühle und Hoffnungen bestimmten Schätzung des Gegenwärtigen. Dies ist m. Meinung nach mehr zu genießen als zu besprechen. In der Einseitigkeit, an welcher vielleicht unsere Künstler leiden, sind auch wir befangen und können daher nicht frei über sie urteilen."[77]

Doch blieb Schnaase mit dieser Einstellung, die erst Jahrzehnte später und im zwanzigsten Jahrhundert zur Bedingung wissenschaftlichen Arbeitens wurde, damals noch allein. Franz Kugler nämlich, mit dem er zehn Jahre später den Kern der Berliner Schule der Kunstgeschichte bilden sollte, scheute sich ganz anders als

[76] Franz Kugler (1808-1858) Kunsthistoriker und Dichter, wurde in Stettin geboren, studierte in Berlin und Heidelberg Philologie, beschäftigte sich nebenbei mit Kunststudien, besuchte, nach Berlin zurückgekehrt, die Bauakademie und wandte sich schließlich ganz dem Studium der Kunstgeschichte zu. Er wurde 1833 Professor der Kunstgeschichte an der Akademie der Künste und Dozent an der Universität zu Berlin. 1842 wurde er Mitglied des Senats der Kunstakademie und im folgenden Jahr in das Kultusministerium berufen, in dem er 1849 die Stelle eines vortragenden Rats erhielt. Er starb 1858 in Berlin. Seine Hauptwerke sind das „Handbuch der Geschichte der Malerei, von Konstantin d. Gr. bis auf die neuere Zeit" (1837, 2 Bde.), die von Adolph Menzel illustrierte „Geschichte Friedrichs des Großen" (1840), das „Handbuch der Kunstgeschichte" (1841-42). Ferner: „Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte" (1853-54, 3 Bde.) die „Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters in den preußischen Staaten" (1830), „Architektonische Denkmäler der Altmark" (1833), „Beschreibung der Schloßkirche zu Quedlinburg" (1838); „Beschreibung der Kunstschätze von Berlin und Potsdam" (1838, 2 Bde.) „K. F. Schinkel" (1842), „Neuere Geschichte des preußischen Staats und Volks" (1844). Als Dichter trat er hervor mit: „Skizzenbuch" (1830), „Gedichten" (1840) und mehreren Dramen, die nebst lyrischen Gedichten und Erzählungen in den „Belletristischen Schriften" (1852, 8 Bde.) erschienen. Kugler ist der Verfasser des populären Liedes „An der Saale hellem Strande".

[77] August Hagen 1897 (wie Anm. 49), S. 131.

Schnaase nicht, seine Geschichte der Malerei und dann auch die der Kunst bis an die unmittelbare Gegenwart heranzuführen und ihr mit der Daguerreotypie eine spannende Zukunft zu versprechen. In traditioneller Weise jedoch Kunstschulen auszubauen und darüber hinaus auch noch Kunstakademien zu errichten, hielt er, wie gesagt, für eine Förderung des Pauperismus in der Kunst und riet deshalb eindringlich Hagen davon ab indem er betonte:

> „Wenn die Kunstschulen überhaupt nicht anders angefasst werden, als bisher meist geschehen ist, so werden sie, ich will nicht zu entschieden sagen: Armenanstalten, aber sie laufen jedenfalls Gefahr, Halbes, Überflüssiges, Entbehrliches hervorzurufen, dessen Unterbringung hernach eine große Plage wird. St. hat, sich darauf beziehend, daß von ihm bereits die Rede gewesen sei, dem Minister ein Memoir eingesandt, worauf er auf den Übelstand der Verarmung der Künstler hindeutet und bei der neuen Anstalt alle halben Talente ausgeschlossen wissen will. Das ist sehr leicht gesagt, aber schwer ausgeführt und hebt das Übel an der Wurzel keineswegs.“[78]

[78] Ebd., S. 175. - Unter St. ist höchstwahrscheinlich Edward Ritter von Steinle (1810- 1886) gemeint, der bis 1833 in Rom zum Kreis der Nazarener zählte, seit 1839 in Frankfurt tätig war und 1850 Professor an der Städelschule wurde.

Vom Konzert der Künste zum Kanon der Kunstgeschichte: Karl Schnaase

Henrik Karge

Angesichts des raschen Aufstiegs der Kunstgeschichte zu einer allgemein anerkannten wissenschaftlichen Disziplin, der sich im 19. Jahrhundert innerhalb weniger Jahrzehnte vollzog,[1] erstaunt die Tatsache, dass nur sehr wenige Schriften jener Zeit die Begründung und Ausrichtung des neuen Faches zu ihrem Thema machten. Die wohl vielschichtigsten Reflexionen zur Position der Kunstgeschichte im Wechselverhältnis der Künste und Wissenschaften finden sich in den Werken Karl (auch Carl) Schnaases (1798-1875) – allerdings sind hier im Laufe der Jahrzehnte grundlegende Wandlungen zu beobachten, die in einem sehr spezifischen Verhältnis zur Entwicklung der Disziplin im übergreifenden Sinn standen.

In seinem Frühwerk, den 1834 erschienenen *Niederländischen Briefen*, hatte Schnaase noch in freier literarischer Form eine Grundbestimmung der Künste in ihren wechselseitigen Beziehungen und in ihrem Außenverhältnis zu Sprachen, Religionen, Kulturen, Nationen und historischen Entwicklungen vorgenommen.[2]

---

[1] Neuere Darstellungen zum Überblick: Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt a. M. 1979; Michael Podro: The Critical Historians of Art. London, New Haven 1982; Hubert Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950. München 2001; Regine Prange: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.

[2] Karl Schnaase: Niederländische Briefe. Stuttgart, Tübingen 1834. Vgl. Podro 1982 (wie Anm. 1), S. 31-43; Henrik Karge: Arbeitsteilung der Nationen. Karl Schnaases Entwurf eines historisch gewachsenen Systems der Künste, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 31, 1996, S. 295-306; Ders.: Das Frühwerk Karl Schnaases. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstge-

Die dabei angestellten Beobachtungen, die in die äußere Fassung eines Reisewerks eingeflochten sind, wurden im 1843 publizierten ersten Band seiner großen Kunstgeschichte – unter dem tiefstapelnden Titel einer „Allgemeinen Einleitung“, die knapp 100 Seiten umfasst – als kohärentes kunstphilosophisches System präsentiert.[3] Die in dieser Weise theoretisch fundamentierte *Geschichte der bildenden Künste* gedieh mit sieben Bänden bis 1864 zwar nur bis zum Spätmittelalter, dennoch ist sie mit über 4000 Seiten wohl als das umfangreichste kunsthistorische Werk anzusehen, das ein Einzelner je verfasst hat. Umfassend ist sie auch vom thematischen Ansatz her, da sie – parallel zu Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* – erstmals eine systematische Darstellung der künstlerischen Entwicklungen nahezu aller Weltkulturen durch alle Epochen hindurch versucht.[4]

War die Konzeption der *Geschichte der bildenden Künste* somit vom ersten Ansatz her auf die Totalität einer möglichst umfassenden Darstellung des Gesamtgebiets der Kunstgeschichte hin ausgerichtet, so trat nach Abschluss des 1864 erschienenen siebten Bandes ein folgenreicher Kurswechsel ein: Schnaase entschied sich, vor der Fortsetzung des Werkes im chronologischen Sinn eine grundsätzliche Überarbeitung der bereits erschienenen, inzwischen aber vergriffenen Bände vorzunehmen, um die neuen Forschungsergebnisse in den jeweiligen Gegenstandsbereichen berücksichtigen zu können. Indem er zu diesem Zweck eine Reihe jüngerer Fachkollegen, wie etwa Johann Rudolf Rahn, Alwin Schultz, Wilhelm Lübke und Alfred Woltmann, zur Mitarbeit bewegen konnte, vermochte er es, eine Brücke von seiner eigenen wissenschaftlichen Methodik zu derjenigen einer weit jüngeren Kunsthistoriker-Generation zu schlagen. In diesem Sinne konnten zwischen 1866 und 1876 – ein Jahr nach Schnaases Tod – alle sieben Bände in aktualisierter und nun auch illustrierter Fassung publiziert werden, und 1879 erschien noch der unvollendete Band 8 über die Kunst des 15. Jahrhunderts in der Überarbeitung von

---

schichte im 19. Jahrhundert, in: Johann Dominikus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, hg. v. Antje Middeldorf Kosegarten. Göttingen 1997, S. 402-419; Ders.: Karl Schnaases „Niederländische Briefe“. Kunsttheorie in autobiographischer Fassung, in: Immermann-Jahrbuch 5, 2004, S. 121-135; Ders.: Artikel: Karl (auch Carl) Schnaase: Niederländische Briefe, in: Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung, hg. v. Paul Naredi-Rainer, Stuttgart 2010, S. 399-403. Diese und weitere Aufsätze basieren auf der 1993 verfassten Kieler Habilitationsschrift des Verf. über Schnaase, die in ihrer Gesamtheit noch unpubliziert ist. Der Verf. plant eine Neuedition der „Niederländischen Briefe“ in der Reihe „Historia Scientiarum“ des Georg Olms-Verlags Hildesheim.

[3] Karl (Carl) Schnaase: Geschichte der bildenden Künste, Bd. 1. Düsseldorf 1843, S. 3-96.

[4] Karl (Carl) Schnaase: Geschichte der bildenden Künste, Bd. 1-7. Düsseldorf 1843-1864. Vgl. dazu: Dan Karlholm: Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av „allmän konsthistoria“ i Tyskland under 1800-talet. Stockholm 1996, S. 86-88, 110-117 u.ö.; Locher 2001 (wie Anm. 1), S. 238-240; Henrik Karge: Karl Schnaase. Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2001, Heft 7/8, S. 87-100, hier S. 96-100; Prange 2004 (wie Anm. 1), S. 137-144. Zum Konzept der universalen Kunstgeschichte: Henrik Karge: Welt-Kunstgeschichte: Franz Kugler und die geographische Fundierung der Kunsthistoriographie in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Kunsttopographie. Theorie und Methode in der Kunstwissenschaft und Archäologie seit Winckelmann. Stendal 2003, S. 19-31.

Oskar Eisenmann.[5] Herausgegeben wurde dieser posthume Band von Wilhelm Lübke, der eine Biografie Schnaases voranstellte, die allerdings großenteils aus der Feder von Marianne Wolff, der Witwe des Dichters Karl Immermann, stammte.[6] Somit wird deutlich, dass Schnaase mit der Aktualisierung seiner Bände den konzeptuellen Abbruch seines großen Werks erkaufte – auf der anderen Seite entging er durch die notwendige Auseinandersetzung mit der Methodik und den Konzeptionen seiner jüngeren Kollegen der Gefahr der wissenschaftlichen Isolation in einem einsamen Alterswerk.

Die Wandlungen der eigenen Auffassung von der Ausrichtung und Arbeitsweise der kunsthistorischen Disziplin hat Schnaase noch im hohen Alter grundlegend reflektiert, wie aus seinem Sendschreiben an die Teilnehmer des 1873 in Wien veranstalteten ersten Kunstwissenschaftlichen Kongresses hervorgeht.[7] Als unbestrittener Altmeister des Faches war er zum Wiener Kongress eingeladen worden, konnte aus gesundheitlichen Gründen jedoch nicht mehr die Reise von Wiesbaden, dem Wohnort seiner späten Jahre, aus wagen und teilte seine grundsätzlichen Erwägungen zum aktuellen Stand und den Perspektiven der Disziplin daher in Briefform mit. So bemerkt er rückblickend:

> „Unsere Wissenschaft gehört im Vergleiche mit den älteren, auf langer Tradition beruhenden Disziplinen zu den jüngeren, neu hinzugekommenen. Die älteste Generation, die fast allein noch in mir ihre Vertretung findet, begann ihre Arbeiten vor etwa vierzig Jahren. In begeisterter Ueberzeugung von der Berechtigung dieser neuen Wissenschaft, die, wie es gewöhnlich geschieht, wenn die Zeit reif ist, fast gleichzeitig an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Individuen erwachte, dachten wir nur daran, das Gebiet dieser Wissenschaft im Allgemeinen zu umgrenzen und die Nothwendigkeit ihrer Existenz darzuthun. Meine ‚niederländischen Briefe' hatten gewissermassen den Zweck, als eine Einleitung in diese Wissenschaft zu dienen, in der sie, von der gegenwärtigen Kunst und von ästhetischen Anforderungen ausgehend und zu der Kunst der frühern Zeiten aufsteigend, den thatsächlichen Beweis der inneren Einheit der gesammten Kunstentwickelung führen sollte. Es war dies ein etwas dilettantisches, aber vielleicht nicht fruchtloses Bestreben."[8]

Schnaase sieht einen wesentlichen Unterschied zwischen der älteren und der jüngeren Generation in der Kunstgeschichte: „*Wir* legten vielleicht zu grosses Gewicht auf den Zusammenhang des Ganzen, während *jetzt* die Fülle des Einzelnen und

---

[5] Karl (Carl) Schnaase: Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl., Bd. 1-7. Stuttgart 1866-1876. Bd. 8, hg. v. Oskar Eisenmann. Stuttgart 1879.

[6] „Carl Schnaase. Biographische Skizze", S. XVII-LXXXIV. Das im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv (Nachlassbestände der Familie Immermann) befindliche Manuskript ließ sich durch Handschriftenvergleiche zweifelsfrei als Werk von Marianne Wolff erweisen, mit der Schnaase nach dem Tod des eng befreundeten Schriftstellers Immermann über Jahrzehnte in Briefkontakt stand.

[7] Karl (Carl) Schnaase: Grußadresse an die Teilnehmer des ersten Kunstwissenschaftlichen Kongresses, in: Mitteilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 8, 1873, Nr. 97 (1. Okt. 1873), S. 449-451; neu ediert in: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, hg. v. Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Bd. 1: Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Stuttgart 1982, S. 356-361.

[8] Schnaase 1873 (wie Anm. 7), S. 356.

kritische Unterscheidung stärker betont wird.“ Darin liegt für Schnaase „der notwendige Gang der Dinge“, denn „es ist an der Zeit, das Einzelne kritisch zu sichten, sobald der Zusammenhang des Ganzen genügend festgestellt ist.“ In Kunst wie Geistesleben der Gegenwart fehlt ihm jedoch „die kühne, lebendige Regsamkeit der Phantasie. Unsere Zeit kennt kaum das andeutende, durch die entgegenkommende Einbildungskraft des Empfangenden belebte Wort, sie verlangt überall materielle, naturalistische oder urkundliche, greif- und messbare Wahrheit.“[9] Die nur scheinbar blühende Kunst seiner Zeit sieht Schnaase durch diese Grundeinstellung jedenfalls im Kern gefährdet.

Dennoch erscheint dem späten Schnaase eine Rückkehr in die Zeit des Denkens in großen Zusammenhängen unmöglich. Sein eigenes Lebensmodell, beruflich eine juristische Karriere zu verfolgen und in der verbleibenden Freizeit umfangreiche kunsthistorische Werke zu verfassen, ist ganz durch die Zeitumstände des früheren 19. Jahrhunderts geprägt, in der Kunstgeschichte als professionelle Disziplin mit eigenem Berufsbild noch nicht existierte.[10] Eben dies betonte Schnaase in einem Brief vom 1. März 1869 an den jungen Juristen Wilhelm (von) Bode, der bei ihm brieflich angefragt hatte, ob er seine kunsthistorischen Interessen mit einem juristischen Beruf verknüpfen könne. Schnaase sprach sich entschieden dagegen aus, denn die ersten Schritte der Wissenschaft, zu der er selbst beigetragen hatte, seien mit der gegenwärtigen Situation des Faches nicht zu vergleichen: „Aus jenen schwachen Anfängen ist eine große, umfassende Wissenschaft geworden, die zwar mehr und mehr, der heutigen Cultur gemäß, sich wieder in mehrere Fächer trennen wird, aber doch immer von dem Einzelforscher eine Kenntniß des Ganzen, und zwar wo möglich eine recht genaue voraussetzt.“ Sein Fazit: „Wer die Kunst nur als ein anmuthiges Spiel betrachtet, mag sich dilettantisch zu ihr verhalten; wer ihren tiefen Ernst empfunden hat, ist dazu nicht im Stande. Für ihn gilt es, sich zu entscheiden.“[11] In einem weiteren Brief und bei einem persönlichen Gespräch in Wiesbaden riet Schnaase dem jungen Bode, den akademischen Weg der Kunstgeschichte mit Entschiedenheit einzuschlagen, was dieser bekanntlich auch mit Erfolg beherzigt hat. Am Rande sei erwähnt, dass der Nestor der Kunstgeschichte auch in den folgenden Jahren ein Mentor des jungen Bode blieb – die 22 erhaltenen Briefe, die bislang kaum bekannt geworden sind, sind als Quellen sowohl für die Biografie Bodes als auch für die Lebenseinstellung und die wissenschaftliche Position des späten Schnaase von großem Interesse.[12]

[9] Ebd., S. 358.

[10] Vgl. Dilly 1979 (wie Anm. 1), bes. S. 207ff.

[11] Brief Schnaases an Wilhelm Bode vom 1.3.1869. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, NL-Bode 4373.

[12] In seiner Autobiografie hat Bode nur den ersten Briefkontakt mit Schnaase erwähnt – offenbar wollte er seine wissenschaftlichen Anfänge nicht in Abhängigkeit einer bekannten Persönlichkeit erscheinen lassen. Merkwürdigerweise hat auch die Bode-Forschung bis heute diesen Zusammenhang nicht weiter verfolgt. Vgl. Wilhelm von Bode: Mein Leben, hg. v. Thomas W. Gaeht-

„*Wir* legten vielleicht zu grosses Gewicht auf den Zusammenhang des Ganzen, während *jetzt* die Fülle des Einzelnen und kritische Unterscheidung stärker betont wird." Nimmt man die intellektuelle Entwicklung Schnaases insgesamt in den Blick, so stellt sich die Frage, ob sich auch innerhalb seines Werkes eine derartige Transformation der wissenschaftlichen Ausrichtung von der teilweise spekulativen Bestimmung und Ausdeutung des Gesamtzusammenhangs der Kunstgeschichte zur empirischen Detailarbeit vollzogen hat. Der empiristische Zug, der die Kunsthistoriografie gerade in den 1870er Jahren charakterisierte – 1874-76 etwa präsentierte Giovanni Morelli seine berühmte analytische Methode zur Künstlerbestimmung[13] – wurde zwar in beträchtlichem Maß durch das dominierende Leitbild der Naturwissenschaften geprägt, doch hat gerade Springer seinen demonstrativen Empirismus in bewusster Abkehr von der eigenen frühen Verankerung im spekulativen Denken der Hegel-Schule entwickelt.[14] Es lässt sich auch in anderen Disziplinen, wie der Literaturgeschichte, feststellen, dass die empirische Ausrichtung der Einzelwissenschaften häufig von Persönlichkeiten vollzogen wurde, die im Hegelianismus verwurzelt waren, sich im Laufe ihrer eigenen Entwicklung aber grundsätzlich und zum Teil radikal davon zu lösen versuchten.[15] Dies gilt etwa auch für den Philosophen Eduard Zeller, der in seiner 1873 erschienenen *Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz* den Wandel der letzten Jahrzehnte folgendermaßen resümiert: „Hegel gehört in das alte Testament der neuen Philosophie, der Begriff des Absoluten muss aufgegeben, die Natur muss wieder in ihre Rechte eingesetzt, Hegel's spekulative Methode mit einem gesunden Empirismus vertauscht werden."[16]

Nun gehörte Schnaase entgegen landläufiger Ansichten nicht in die Reihen der Hegelianer und wurde von diesen auch niemals als einer der ihren postuliert.[17]

---

gens und Barbara Paul. 2 Bde. Berlin 1997, hier Bd. 1, S. 22f.; Bd. 2, S. 13f. (ohne Kenntnis der Korrespondenz).

13 Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff): Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch, in: Zeitschrift für bildende Kunst 9, 1874 – 11, 1876, passim. Vgl. Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale Bergamo, 4-7 giugno 1987, hg. v. Giacomo Agosti u. a., 3 Bde. Bergamo 1993.

14 Diese These näher ausgeführt in: Henrik Karge: Anton Springer und Adolph Goldschmidt: Kunstgeschichte als exakte Wissenschaft?, in: Adolph Goldschmidt (1863-1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert, hg. v. Gunnar Brands und Heinrich Dilly. Weimar 2007, S. 131-145. Vgl. nun zu Springer: Johannes Rößler: Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin 2009; Michel Espagne: L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer, Paris 2009.

15 Vgl. dazu: Michael Ansel: Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik. Tübingen 2003.

16 Eduard Zeller: Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz. München 1873, S. 899.

17 Dies jüngst bestätigt in Prange 2004 (wie Anm. 1), S. 137f. (weniger überzeugend erscheint die hier angenommene Abhängigkeit Schnaases von Schelling). Bezeichnend ist, dass der Hegelianer Karl Rosenkranz bei einem bereits im Erscheinungsjahr 1834 gehaltenen Vortrag zu den „Niederländischen Briefen" keinerlei Bezug zwischen Hegel und Schnaase herstellte, sondern letzteren als eigenständigen Kunsttheoretiker würdigte. Karl Rosenkranz: Das Verhältniß des Protestantismus zur bildenden Kunst, mit besonderer Rücksicht auf Schnaase's Niederländische Briefe. Rede, gehalten im

Zwar hatte der junge Jurastudent einige Semester bei Hegel in Heidelberg und Berlin studiert, dabei aber die Ästhetikvorlesungen des Meisters nicht gehört und auch eher allgemeine Anregungen aus seiner Philosophie empfangen. Wie bereits in früheren Studien dargelegt, prägten auf der einen Seite die Historische Rechtsschule Friedrich Carl von Savignys, auf der anderen Seite die Philosophie Karl Solgers – beide waren seine Lehrer an der Berliner Universität – die Auffassungen Schnaases weit intensiver und dauerhafter.[18] Ebenso wie sein Düsseldorfer Freund und Kollege Karl Immermann fühlte sich Schnaase der Spätromantik Ludwig Tiecks verbunden und verteidigte in diesem Sinne die Schriften Tiecks und Solgers gegen die Angriffe des Hegelianers Hotho.[19]

Diese Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, dass Schnaase von völlig anderen intellektuellen und weltanschaulichen Voraussetzungen ausging als die jüngeren Vertreter der Hegel-Schule, die gerade aus der Negation der von ihnen verinnerlichten Lehre die Energie zur empirischen Neuausrichtung ihrer wissenschaftlichen Arbeiten bezogen. In Schnaases Werkentwicklung vollzog sich dagegen eine eher graduelle Evolution wissenschaftlicher Grundanschauungen zum Gegenstandsfeld und zur Methodik der Kunstgeschichte, wie im Folgenden in einer stark verknappten Zusammenschau demonstriert werden soll.

Am Anfang stand der Versuch, in den *Niederländischen Briefen* (und zwar im 16. Brief) eine philosophische Grundbestimmung der Kunst, und hier wieder des Verhältnisses der Künste zueinander, zu erreichen. Zentral ist das Problem des Verhältnisses der Kunst zur Wirklichkeit, das Schnaase eingebettet sieht in die allgemeine Interdependenz von Geist und Natur, die das Leben der Menschen bestimmt. Nach Ansicht des Autors ist der reinste Geist der religiöse und „seine erste, noch mehr natürliche Thätigkeit ist die Kunst. Sie selbst hat daher den ganzen übrigen Reichthum der Welt vor sich, die räumliche Natur mit ihren Erscheinungen, und die geschichtliche Welt mit allen Schöpfungen des Menschen. Dieß ist *ihre* Wirklichkeit, und ihre Aufgabe ist die Vermittelung dieser vollen Mannichfal-

---

Königsberger Kunstverein am 13. December 1834, in: Preußische Provinzialblätter 13, 1835, S. 113-132.

[18] Vgl. Karge 1997a (wie Anm. 2), mit biografischen Angaben S. 404-408.; Ders.: Kunst als Konstruktion von Wirklichkeit. Zur Antizipation der Fiedlerschen Kunsttheorie im Werk Karl Schnaases, in: Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, hg. v. Stefan Majetschak. München 1997, S. 127-145.

[19] Dies geht mit aller Deutlichkeit aus Schnaases Rezension von Hothos „Vorstudien für Leben und Kunst“ (1835) hervor, publiziert in: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1836, Teil 2, Sp. 13-40. Näher zum Düsseldorfer Tieck-Kreis: Henrik Karge: „Denn die Kunst ist selbst nichts Absolutes…“ Karl Immermann, Karl Schnaase und die Theorie der Düsseldorfer Malerschule, in: Epigonentum und Originalität. Immermann und seine Zeit – Immermann und die Folgen, hg. v. Peter Hasubek. Frankfurt a.M., Berlin u.a. 1997, S. 111-140, bes. S. 123-127. Erhellend sind in dieser Hinsicht die Tagebücher Immermanns: Karl Immermann: Zwischen Poesie und Wirklichkeit. Tagebücher 1831-1840, hg. v. Peter Hasubek. München 1984, S. 17ff.

tigkeit des sinnlich geistigen menschlichen Lebens mit der Einheit des religiösen Geistes.“[20]

Die Kunst steht also nicht für das Geistige im Gegensatz zur Natur, sondern ist selbst durch die Dialektik von sinnlich-natürlicher Erfahrung und geistiger Erkenntnis geprägt. An dieser Stelle greift Schnaase auf die von Kant eingeführten subjektiven Erkenntniskategorien des Menschen – Zeit und Raum – zurück, um die Künste anthropologisch zu begründen. Die Stellung der drei künstlerischen Grundgattungen, der Musik, der Poesie und der bildenden Künste, wird innerhalb eines bipolaren Systems bestimmt, das der Musik als der geistigsten Kunst das Naturelement der Zeit zuweist und den bildenden Künsten als ihrem auf die Natur ausgerichteten Gegenstück das Naturelement des Raumes.

> „Die dritte Richtung endlich, die der Poesie, hat kein beschränkteres Naturelement, als die ganze Wirklichkeit, in der sich Raum und Zeit verbinden. Durch die scharfe, reine Trennung dieser drei Richtungen des Schönen erreicht erst die Kunst ihre wahre Gestalt und scheidet sich von der Wirklichkeit.“[21]

Die weiteren Unterscheidungen auf den Feldern der Poesie und der bildenden Künste, wo die räumlich-abstrakte Architektur der bildlich-komplexen, aber wesentlich scheinhaften Malerei gegenübersteht, müssen hier nicht weiter verfolgt werden. Hervorzuheben ist jedoch die Schlusspassage dieses Abschnitts, in der Schnaase die Ansicht vertritt, dass die Kunstgattungen ein gemeinsames System bilden, in dem sie sich wechselseitig beeinflussen, aber auch wechselseitig abgrenzen, um ihre Eigenarten zu bewahren:

> „Alle Künste stehen daher in Beziehung auf einander, ziehen sich an, aber eben so sehr trennen sie sich wieder, stoßen sich ab; denn die Trennung der Elemente war die Bedingung der Kunst, und die Vereinigung derselben würde sie wieder zur Wirklichkeit zurückbringen. Sie müssen die Reinheit des Styls behalten.“[22]

Schnaase erweitert seine grundsätzlichen Überlegungen zum Wechselverhältnis der Künste sodann im Hinblick auf ihren geschichtlichen Verlauf und bezieht als Wirkungsfaktoren die in enger Analogie zu den Sprachen aufgefassten Nationen ein, die seiner Auffassung nach eine Art von Arbeitsteilung ausgebildet hätten:[23] Der geläufigen Vorstellung einer Rangordnung der Kunstnationen, sei diese nun durch Griechenland, Italien oder Frankreich angeführt, tritt der Autor der *Niederländischen Briefe* mit Entschiedenheit entgegen, indem er zum einen von einer gleichmäßigen Verteilung künstlerischer Talente über alle Völker ausgeht und zum anderen sich gegen die isolierte Betrachtung der Kunst eines einzigen Landes wendet. Nach

---

[20] Schnaase 1834 (wie Anm. 2), S. 444.
[21] Ebd., S. 445.
[22] Ebd., S. 450.
[23] Ebd., S. 451-455. Dazu näher: Karge 1996 (wie Anm. 2), S. 301-303.

Schnaases Ansicht bilden die Nationen erst durch ihre freundlichen wie feindlichen Kontakte ihre geistigen Eigentümlichkeiten heraus, so dass die spezifische künstlerische Ausrichtung eines Landes die entgegengesetzte Ausrichtung des Nachbarlandes fördert. Die Totalität der Künste bildet sich somit erst im freien Zusammenspiel der Nationen heraus – eine deutliche Analogie zum System der Künste, das ebenfalls im Sinne eines Fließgleichgewichts aufgefasst wird. Hier findet sich der eine Leitbegriff der Tagung – Konzert der Künste – zwar nicht wörtlich, aber doch sinngemäß aufgenommen. Anregungen dazu bezog Schnaase offenbar am ehesten aus der Literatur des späten 18. Jahrhunderts, vor allem aus den Schriften Johann Gottfried Herders.[24]

Kehren wir zur Sonderung der Künste untereinander und gegenüber der Wirklichkeit zurück, die Schnaase mit dem Leitbegriff der „Reinheit des Styls“ verbunden hatte. Gemeint ist damit eine partielle Autonomie vor allem der bildenden Kunst, die nicht auf die Widerspiegelung der äußeren Wirklichkeit hin angelegt ist, sondern diese Wirklichkeit in abstrahierender Weise erst konstruiert – in der Einleitung zur *Geschichte der bildenden Künste* (1843) hat Schnaase diese auf die frühmoderne Kunsttheorie Konrad Fiedlers vorausweisende These klar ausformuliert.[25] Bereits in den *Niederländischen Briefen* aber erklärt er die Stilleben des 17. Jahrhunderts für nur scheinbar mimetisch, da ihr Kunstcharakter nicht auf der Nachahmung einer vorgegebenen Wirklichkeit, sondern auf der Schaffung reiner Form- und Farbharmonien beruhe.[26]

Ebenso stellte sich Schnaase der üblichen und in seiner Zeit mit besonderem Nachdruck von Karl Friedrich von Rumohr vertretenen Ansicht entgegen, in den holländischen Landschaftsbildern des 17. Jahrhunderts eine getreue Wiedergabe der Natur zu sehen.[27] Unter Hinweis auf die ständigen Bewegungen in der Natur, die vom bildenden Künstler nicht wiedergegeben werden könnten – ein wiederum von Herder angeregter Gedanke –, wies er nach, dass eine bildliche Wiedergabe stets einen interpretativen Eingriff darstelle:

> „Die bildende Kunst gibt aber nur die Form, die ruhende Form, die sich in der landschaftlichen Natur viel weniger als in der wirklichen Erscheinung des Menschen von der Bewegung sondert. Der Künstler stellt sich also hier etwas dar, was in der Wirklichkeit sich wenigstens nie rein zeigt; er kann gerade das, was darin das Nächste, Bedeutendste ist, das bewegte Le-

---

[24] Zu verweisen ist insbesondere auf die Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“ von 1774: Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. 5. Berlin 1891, S. 477-501. Vgl. dazu: Michael Maurer: Die Geschichtsphilosophie des jungen Herder in ihrem Verhältnis zur Aufklärung, in: Johann Gottfried Herder 1744-1803, hg. v. Gerhard Sauder. Heidelberg 1987, S. 141-155; Karge 1996 (wie Anm. 2), S. 301.

[25] Schnaase 1843 (wie Anm. 3), Bd. 1, bes. S. 50. Vgl. Karge 1997b (wie Anm. 18), bes. S. 138-142.

[26] Schnaase 1834 (wie Anm. 2), S. 149-156.

[27] Zu Rumohr: Locher 2001 (wie Anm. 1), S. 227-235; Prange 2004 (wie Anm. 1), S. 111-124. Im Erscheinen begriffen ist die Neuausgabe der Werke Rumohrs in der Reihe „Historia Scientiarum“: Carl Friedrich von Rumohr: Sämtliche Werke. Nachdruckausgabe in 16 Bänden, hg. v. Enrica Yvonne Dilk. Hildesheim 2003-2009.

> ben der Zeit, nicht aufnehmen; diese wirkliche Natur und ihre Schönheit ist ihm daher nicht der eigentliche Gegenstand."[28]

Die gegenteilige (romantische) Auffassung, Landschaftsbilder dienten nur zur „Darstellung menschlicher Gemüthsstimmungen", wies Schnaase ebenfalls zurück, da die gleichgültige Mannigfaltigkeit der Natur den Schwankungen des individuellen Gefühlslebens fremd sei.[29] Schnaases eigene Auffassung ist in der Mitte zwischen beiden Extremen angesiedelt und geht von der geschichtlich geformten Allgemeinheit des Subjektiven aus: Im Landschaftsgemälde sieht der Autor eine Projektion der Vorstellung, die sich in einer bestimmten Kultur – einer Epoche, einem Volk – in bezug auf die äußere Natur herausgebildet hat. Subjektiv ist eine solche Vorstellung insofern, als die objektive Wirklichkeit der Natur unerkennbar ist – hier steht Schnaase in der Denktradition Kants. Dennoch wird nach Schnaase die Naturvorstellung in jeder Kultur als objektiv *empfunden*, weil sie sich aufgrund geschichtlicher Vorgänge zum unbewussten Gemeingut der Kultur entwickelt hat.[30]

Damit ist eine Grundlegung des später in der *Geschichte der bildenden Künste* entfalteten kulturhistorischen Ansatzes gewonnen, denn über das zeitlich wie räumlich einzugrenzende Phänomen der Kultur vermochte Schnaase den subjektivistischen Grundzug seiner Kunsttheorie mit der objektivierenden Tendenz der Geschichte und mit der Fülle des inzwischen zu Tage getretenen kunsthistorischen Materials zu verknüpfen.

Franz Kugler hatte kurz zuvor in seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* einen ganz anderen Weg eingeschlagen, indem er die riesigen Mengen an Artefakten aus den verschiedensten Ländern und Epochen rein morphologisch sortierte und miteinander verkettete.[31] Wie er im Vorwort zu seinem Werk bekannte, war sein Leitbild das der streng empirischen Erschließung eines weitgehend unbekannten Terrains – vergleichbar den Geografen, die um die gleiche Zeit die letzten weißen Flecken auf dem Globus erkundeten und kartografierten.[32] An anderer Stelle berief sich Kugler auf das Vorbild des *Kosmos* von Alexander von Humboldt. Die postulierte Orientierung der Kunstgeschichte am Leitbild der Naturwissenschaften führte jedoch in

---

[28] Schnaase 1834 (wie Anm. 2), S. 34. Im gleichen Sinn setzt sich Schnaase auch kritisch mit Carus' Konzept der „Erdlebenbildkunst" auseinander. Vertiefend dazu: Henrik Karge: Die Landschaftsbriefe von Carl Gustav Carus und ihre Rezeption in der zeitgenössischen Kritik und Kunstliteratur, in: Carl Gustav Carus – Wahrnehmung und Konstruktion. Essays (Ausst. Kat. Dresden/Berlin 2009/10), München / Berlin 2009, S. 159-165, bes. S. 162-165.

[29] Ebd., S. 35.

[30] Ebd., S. 41-54.

[31] Franz Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842 (erste Lieferungen 1841). Vgl. Karlholm 1996 (wie Anm. 4), S. 83-86, 102-110; Locher 2001 (wie Anm. 1), S. 244-254; Prange 2004 (wie Anm. 1), S. 144-147; Timo Niegsch: Artikel: Franz Theodor Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte, in: Naredi-Rainer 2010 (wie Anm. 2), S. 261-265.

[32] Kugler 1842 (wie Anm. 31), S. IX-X. Vertiefend dazu: Karge 2003 (wie Anm. 4), S. 19-31.

erster Linie zur nachhaltigen Legitimierung der Stilgeschichte. Aufgrund der visuellen Evidenz der Formanalysen und Formvergleiche errang diese um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Führungsstellung innerhalb der kunsthistorischen Methoden, die durch den Verweis auf die adaptierte Exaktheit der Naturwissenschaften stets aufs Neue begründet werden konnte. So erschien auch die von Kugler behauptete Abfolge von Stilen als ein Resultat „exakter“ Wissenschaft, obwohl davon im Grunde keine Rede sein konnte, zumal die hier herrschende Vorstellung von Naturwissenschaft noch dem veralteten taxonomischen Modell etwa eines Linné verhaftet war. So ergab sich die paradoxe Situation, dass gerade die hochgradig subjektive und durch terminologische Zufälligkeiten geprägte Konstruktion des Systems von Epochenstilen, die sich um 1840 eben erst herausgebildet hatte, durch den Verweis auf das empirische Leitmodell der Naturwissenschaften für alle Zeiten kanonisiert worden ist.[33]

Schnaase antwortete auf das Kuglersche Modell der linearen Stilgeschichte mit einer weit komplexeren Verbindung von Kunst- und Kulturgeschichte, indem er in der *Geschichte der bildenden Künste* den Versuch unternahm, jede Kunstepoche und jede fremde Kultur in ihrer historischen und weltanschaulichen Bedingtheit zu erfassen, um so die Kunstwerke in ihren jeweiligen Kontext einzuordnen.[34] Dies erwies sich keineswegs als unproblematisch, und zwar nicht allein aufgrund der kaum zu bewältigenden Fülle an Quellenmaterial. Schnaase versuchte noch in den fremdesten Kulturen historische Tiefenstrukturen aufzuzeigen, was ihm in bezug auf die außereuropäischen Kulturen aufgrund mangelnder Spezialkenntnisse und von mancherlei Vorurteilen immer nur rudimentär gelingen konnte und stellenweise zu gravierenden Fehleinschätzungen führte. Weitaus erfolgreicher war seine Methode jedoch dort, wo er die historischen Zusammenhänge besser kannte, und dies war vor allem auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst der Fall. Die einzelnen Bände werden mit ausgreifenden Betrachtungen zur historisch-kulturellen Situation der jeweiligen Epoche eingeleitet. So stehen am Anfang des 6. Bandes über die „Spätzeit des Mittelalters“ Abschnitte über den Verfall der großen Institutionen von Kirche und Staat, die Städte und das Fortleben des Rittertums, über Nominalismus und Realismus in der Wissenschaft, besonders ausführlich über die deutsche Mystik, aber auch über verschiedene Aspekte des weltlichen Lebens, wie Musik, Tracht, Bewaffnung, „Festlust“ sowie Reisen und Pilgerfahrten.[35] Darauf folgt eine systematische Darstellung der Architektur, Skulptur und Malerei in Mittel- und Westeuropa. Bewusst werden somit allgemeine kulturhistorische und spe-

[33] Vgl. Henrik Karge: Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert, in: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, hg. v. Bruno Klein und Bruno Boerner. Berlin 2006, S. 39-60, hier S. 47-50.

[34] Vgl. Karge 2006 (wie Anm. 33), S. 51-54.

[35] Schnaase 1861 (wie Anm. 3), Bd. 6, S. 3-89.

zifische kunsthistorische Zusammenhänge nebeneinander dargestellt, ohne dass allerdings eine enge argumentative Verknüpfung beider Bereiche angestrebt würde. Hochinteressant ist die Periodisierung der mittelalterlichen Kunstgeschichte in der *Geschichte der bildenden Künste*: Hier zeigt es sich, dass Schnaase die Kunstwerke nicht allein in Bezug auf die Kultur, in der sie entstanden sind, betrachten will (und daher nicht einfach als Kulturhistoriker etikettiert werden sollte), sondern dass er auch eine Epochen übergreifende Wirksamkeit künstlerischer Modelle annimmt. Damit kommt ein stilgeschichtliches Moment zum Tragen, das aber nur im Zusammenwirken mit den kulturellen Faktoren, zuweilen sogar im Kontrast zu diesen, zu begreifen ist. Schnaases Gliederungsmodell liegt eine komplexe Theorie zum Verhältnis von Stil und Epoche zugrunde, die er in der Einleitung zur 1854 erschienenen 2. Abteilung des 4. Bandes unter der Überschrift „Begränzung und Epochen des Mittelalters“ detailliert entwickelt hat und die hier nur knapp angedeutet werden kann.[36]

Stil und Epoche gelten Schnaase nicht als einfache Entsprechungen, sondern als dialektisch aufeinander bezogene Systeme mit je eigener Periodisierung, wie sich an den Bänden zur mittelalterlichen Kunst zeigen lässt: Der übergreifende Begriff ist derjenige der Epoche, der sich in der Gesamtheit der politischen und kulturellen Prozesse konstituiert; auf sekundärer Ebene wird die Entstehung, Entfaltung und der Niedergang von künstlerischen Stilen betrachtet, die über allgemeine Epochengrenzen hinwegspielen können. So kommen in dem Band zum späten 12. und 13. Jahrhundert nacheinander – in diesem Fall sogar in stilgeschichtlicher Inversion! – die Genese der Gotik in Frankreich und der spätromanische Übergangsstil in Deutschland zur Darstellung, und gerade diese Gliederung erlaubt es dem Autor, das punktuelle Einwirken des neuen französischen Systems auf die deutschen Verhältnisse nachzuzeichnen.[37]

Betrachtet man nun noch einmal das jeweilige Verhältnis zur Empirie, so erkennt man, dass auf Schnaases vielbändiges Werk dieser Begriff eher zutrifft als auf das kompakte Handbuch Kuglers. Gerade dadurch, dass die vom Autor vorgeformte Gliederung nicht so konsequent wie bei Kugler auf die untersuchten Artefakte angewandt ist, zeigt sich eine stärkere Rückwirkung der Einzelbeobachtungen auf die Gliederung. Kuglers naturgeschichtlich orientierte Klassifikation dagegen wird der Komplexität historischer wie kunsthistorischer Zusammenhänge weit weniger gerecht, sein rationalistisches Verfahren lässt sich mit empirischer Forschung kaum verbinden. Auf der anderen Seite darf nicht übersehen werden, dass Schnaases Interesse an den großen Zusammenhängen häufig dazu geführt hat, dass er die konkreten Entstehungsbedingungen der Kunstwerke – etwa die Verhältnisse

---

[36] Schnaase 1854 (wie Anm. 3), Bd. 4, Abt. 2, S. 3-7.

[37] Karge 2006 (wie Anm. 33), S. 52-54; Ders.: Stil und Epoche. Karl Schnaases dialektisches Modell der Kunstgeschichte, in: L'idea di stile nella storiografia artistica / L'idée du style dans l'historiographie artistique, hg. v. Sabine Frommel und Maurizio Ghelardi, Paris/Genf 2010 (im Druck).

des Werkstattbetriebs oder die soziale Stellung der Künstler – ignorierte. Auch der Anspruch, eine Universalgeschichte zu schreiben, war in der Praxis mit dem strukturgeschichtlichen Ansatz nicht zu erfüllen.

Dass sein Werk im Hinblick auf die empirische Materialerfassung Defizite aufwies, war dem späten Schnaase sehr wohl bewusst, und so war seine Entscheidung nur logisch, die bereits publizierten Bände seiner Kunstgeschichte einer ergänzenden Überarbeitung zu unterziehen: Nur so ließ sich seine hochkomplexe, auf Kunst- wie Kulturgeschichte gleichermaßen eingehende Gliederung mit dem aktuellen Stand der empirischen Einzelforschung verbinden. Andererseits findet sich die große kunstphilosophische Einleitung unverändert auch in der zweiten Auflage der *Geschichte der bildenden Künste* und verweist auf die große methodische Spannweite des Werkes.[38]

So verwundert es nicht, dass Schnaase in der anfangs vorgestellten Grußadresse an den Wiener Kongress von 1873 rückblickend keinen Gegensatz zwischen seinen teilweise spekulativen kunstwissenschaftlichen Anfängen und der empirischen Detailforschung der Gegenwart zu erkennen vermochte, sondern beide Tendenzen wiederum in einem historischen Wirkungszusammenhang verbunden sah. Die Briefe seiner späten Jahre lassen jedoch erkennen, dass er sich inzwischen auf die Kanonisierung der Kunstgeschichte als eigenständiger, klar umgrenzter Disziplin eingestellt hatte. So zeigte er sich in einem Brief vom 7. Juni 1872 an seinen Freund Friedrich Eggers – dem engen Vertrauten Theodor Fontanes – zwar bitter enttäuscht über die bevorstehende Besetzung des Berliner Lehrstuhls für Kunstgeschichte mit seinem Erzfeind Herman Grimm, aber in dem zum Kreis der Bewerber zählenden Hegelianer Max Schasler sah er trotz positiver Urteile über seine Schriften keine mögliche Alternative: „Er ist aber jedenfalls nur Aesthetiker, nicht Kunsthistoriker.“[39]

An diesem – unrichtigen[40] – Urteil wird deutlich, dass Schnaase die Grenzscheide zwischen Kunstphilosophie und Kunstgeschichte, die er in den *Niederländischen Briefen* souverän missachtet hatte, in seinen späten Jahren selbst als unumstößlich ansah. Die Bemerkungen über Schaslers gerade erschienene *Kritische Geschichte der Aesthetik* [41] zeigen zwar, dass er auf diesem Gebiet auf dem Laufenden blieb, aber er betrachtete es bereits als etwas Fremdes, der Kunstgeschichte nicht im eigentlichen Sinne Zugehöriges. Generell schätzte der späte Schnaase die strenger Wissenschaftlichkeit verpflichteten Kunsthistoriker, wie Anton Springer, weit mehr, als diejenigen, die den Aufgabenbereich des Faches zum literarischen Essay,

[38] Schnaase 1866 (wie Anm. 3), 2. Aufl., Bd. 1, S. 1-58.

[39] Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Nachlass Friedrich Eggers (dort eine Vielzahl von Briefen Schnaases).

[40] Immerhin hatte Schasler bereits mehrere kunsthistorische Schriften veröffentlicht und war der Herausgeber der „Dioskuren“, des Zentralorgans der deutschen Kunstvereine.

[41] Max Schasler: Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. 2 Abt. Berlin 1872.

zur Psychologie und Philosophie hin zu öffnen trachteten, wie Carl Justi, Herman Grimm und Heinrich Gustav Hotho.[42]

An einem anderen Grundgedanken seiner Frühzeit hielt Schnaase jedoch auch in seinen letzten Jahren unvermindert fest. In einem Brief an Eggers vom 25. Mai 1872 formulierte er die Forderung an den Kunsthistoriker der Gegenwart, dass er die Gabe besitzen müsse,

> „in lebendiges Verständniß der Form einzuleiten […] er soll dem vorwaltenden kritisch-abstrakten Geist entgegenwirken, die wenigen, die für ‚das Unbewußte' der Form Sinn haben, heranziehen und ihnen Nahrung geben."[43]

Indem Schnaase die Bedeutung der Form für das Verständnis der Kunst derart explizit hervorhob, versuchte er den Weg zu einer rein intellektuellen Kunstwissenschaft zu vermeiden und den Zusammenhang der Wissenschaft mit der Kunst selbst zu wahren. 1876, ein Jahr nach Schnaases Tod, sollte das erste größere Werk Konrad Fiedlers *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* erscheinen, in dem dieser grundlegende Gedanke Schnaases neu aufgenommen wurde, ohne dass dies Fiedler bewusst gewesen wäre.[44] Mit den Werken Heinrich Wölfflins[45] erfuhr die auf der Formanalyse basierende Kunsthistoriografie bald danach ihre größte Entfaltung, erkaufte die Verabsolutierung dieses Ansatzes jedoch mit der weitgehenden Isolation der Kunstwerke von ihrem kulturellen Kontext – eine Radikalisierung, die der Gedankenwelt Schnaases nicht mehr entsprach.

---

[42] In Briefen an den Archäologen Reinhard Kekulé von Stradonitz äußerte sich Schnaase anerkennend über die intellektuelle Schärfe Carl Justis und die Qualität seiner Schriften, bezweifelte aber, ob Justi die „Begeisterung für das Schöne und die Form" an Studenten vermitteln könne (Briefe vom 14.3.1872 und 22.5.1873 in: Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Nachlass Kekulé). Zur Divergenz von wissenschaftlicher und literarischer Kunstgeschichte: Karin Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Berlin 2005, S. 163-172. Vgl. auch Karge 2007 (wie Anm. 14).

[43] Nachlass Friedrich Eggers (wie Anm. 39), Formulierung im Zusammenhang mit Carl Justi.

[44] Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst (Nachdruck der Ausgabe München 1913/14), hg. v. Gottfried Boehm. München 1971, Bd. 1, S. 1-79. Vgl. Karge 1997b (wie Anm. 18).

[45] Aus der reichen Forschungsliteratur zu Wölfflin seien nur einige Studien genannt, die den hier angedeuteten Zusammenhang beleuchten: Michael Podro: Are works of art provisional or canonical in form? Fiedler, Hildebrand and Woelfflin, in: Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, hg. v. Peter Ganz u.a. Wiesbaden 1991, S. 405-414. Norbert Schmitz: Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne: exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland. Alfter 1993. Lambert Wiesing: Die Zustände des Auges. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin, in: Auge und Hand 1997 (wie Anm. 18), S. 189-208.

Zwischen Kunstgeschichte, Formalismus und Kulturanthropologie. Was hatte die Berliner Völkerpsychologie über Kunst zu sagen?

Céline Trautmann-Waller

Es gab in der *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaften*, die Heymann Steinthal und Moritz Lazarus zwischen 1859 und 1890 herausgaben, keine Rubrik Kunst. Überhaupt unterschied diese Zeitschrift nicht zwischen Rubriken, sondern nur zwischen Artikeln und Rezensionen. Die thematischen Schwerpunkte der Zeitschrift lagen insbesondere in der Linguistik, der Ethnologie und der Volkskunde. Ihre privilegierten Gegenstände, an denen sie die psychologischen Gesetze, die ihrer Theorie nach im Volksgeist am Werk waren, untersuchte, waren demnach vor allem Sprachen, Mythen, Religionen, Volkspoesien. Ähnlich definierte auch Wundt einige Jahre später seine Völkerpsychologie als Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus, Sitten und räumte der Kunst dabei zuerst (d.h. in der ersten Ausgabe) nur eine untergeordnete Stellung neben dem Mythus ein, während die späteren Ausgaben dann allerdings der Kunst einen eigenen Band widmeten.

Trotzdem gibt es in der Zeitschrift eine ganze Reihe von Artikeln über Kunst und Künste, und zwar nicht nur über „Volkskunst" oder „primitive" Kunst, sondern auch viel allgemeiner und in so verschiedenen Bereichen wie Architektur, Malerei, Dichtung, Theater. Denn selbst wenn Steinthal und Lazarus davon ausgingen, dass man in der Theorie den Standpunkt des Individuums überwinden müsse, bedeutete die völkerpsychologische Perspektive in der Kunst keinen Reduktionismus, sondern viel eher den Versuch, die Verbindungen zwischen dem

künstlerisch schaffenden Individuum und dem, was Steinthal und Lazarus den „Gesamtgeist" nannten, aufzuspüren. Die Kunstgeschichtler, von denen damals einige ohnehin dazu neigten, ihre Disziplin als Bestandteil einer umfassenderen Kulturgeschichte zu verstehen, standen dieser Perspektive nicht immer fremd oder feindlich gegenüber. So spiegelt die Zeitschrift zum Beispiel die Vernetzung der Völkerpsychologen Steinthal und Lazarus mit dem Kreis um den Berliner Kunstgeschichtler Franz Kugler wider.

Wenn man die in der Zeitschrift erschienenen Artikel über Kunst demnach aus dem Ensemble herauslöst, dann beeindruckt vor allem die methodische Vielfalt: philosophische und psychologische Ästhetik, darwinisierende Kunstbetrachtungen, Kunstgeschichte und Poetik stehen hier nebeneinander. Vertreten werden herbartianische, neu-kantianische, darwinistische und neo-hegelianische Ansätze, und es scheint demnach, dass die Verdienste der Völkerpsychologie im Bereich der Kunst und der Künste, wie in anderen auch, unter anderem in ihrer methodischen Offenheit zu suchen sind.

Aus diesem Ensemble lassen sich allerdings drei Hauptrichtungen herausarbeiten, die am besten die von Steinthal und Lazarus im Bereich der Kunst entwickelten Perspektiven in ihrer relativen Originalität und Komplexität hervorheben: Kunstgeschichte, Formalismus und Kulturanthropologie. Das was man eine Kunstgeschichte mit völkerpsychologischem Anklang nennen könnte, lehnt sich zum Teil an das hegelianische Erbe an, befindet sich damals aber bereits in einem Prozess der kritischen Autonomisierung. Der Formalismus, der vor allem in Steinthals Untersuchungen der Kompositionsgesetze von Epen und Legenden vertreten ist, entlehnt seinerseits vor allem dem Herbartianismus Methodik und Begriffe. Der Versuch, auch im Bereich der künstlerischen Produktion und vor allem Rezeption den „ganzen Menschen" zu berücksichtigen, steht in einer breiteren, von Herder, Herbart und Humboldt inspirierten, kulturanthropologischen Perspektive. Besonders hier wird allerdings deutlich, dass die Kunst in der Völkerpsychologie nicht nur als Objekt fungiert, sondern auch als „Weg zum Ideal" in einem weiteren sozial- und kulturpolitischen Projekt, innerhalb dessen sie sowohl funktionalisiert als auch verherrlichend gefeiert wird.

Dieser knappe Überblick lässt schon die Spannungen ahnen, in welche die von der Völkerpsychologie angestrebte Synthese geraten musste. Wenn Formalismus und Psychologie eher zur Herausbildung verschiedener spezifischer Kunstwissenschaften (Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft…) führten, tendierten die Analysen, die auf den „Gesamtgeist" gerichtet waren, dazu, verschiedene Künste zu verbinden und diese wiederum mit einem umfassenderen Kontext in Zusammenhang zu setzen, meistens in einer historisierenden Perspektive. Inwieweit ist es der Berliner Völkerpsychologie gelungen, diese Spannungen zu kontrollieren, bzw. zu überwinden oder, anders formuliert, inwieweit gelang es ihr, zur Herausbildung moderner Kunstwissenschaften einen nicht unwichtigen Beitrag zu leisten?

Völkerpsychologie und Kunstgeschichte: Ansätze zu einer Stilgeschichte

Um die Verbindung zwischen Völkerpsychologie und Kunstgeschichte zu verstehen, muss man zuerst den persönlichen Kontext berücksichtigen und daran erinnern, dass in dem Berliner Mikrokosmos zwischen den beiden Völkerpsychologen Steinthal und Lazarus und den Kunstgeschichtlern aus dem Umkreis von Franz Kugler diverse Verbindungen existierten.

Lazarus selbst war im Berlin der 1850er Jahre, nach dem Erscheinen seiner polemischen Verteidigung Preußens, *Die sittliche Berechtigung Preußens in Deutschland* (1850), auch als Kunstkritiker aktiv gewesen und hatte als solcher einen gewissen Ruhm erlangt. Regelmäßig lieferte er damals Beiträge für das von dem Kunstkritiker und Professor an der *Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* Franz Kugler (1808-1858) und dessen Freund Friedrich Eggers (1819-1872), zwischen 1850 und 1858 herausgegebene *Deutsche Kunstblatt* (oder *Allgemeines Organ für Kunst und Kunstgeschichte)* und dessen Supplement, *Literaturblatt des Deutschen Kunstblatts*.[1]

Kugler hatte seine wissenschaftliche Karriere nach mehreren Italienreisen mit den zwei Bänden seines *Handbuchs der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen* (1837) eröffnet. Er entfernte sich in diesem Werk von dem Modell des auf persönlichen Eindrücken des Autors beruhenden Kunstbuches und ging über zu einer objektiven und systematischen Beschreibung der geschichtlichen Entwicklung der Kunst.[2] Die *Geschichte Friedrichs des Großen*, die 1840 mit Illustrationen von Kuglers Freund Adolph Menzel zum hundertsten Geburtstag der Thronbesteigung erschienen war, machte ihn auch in weiteren Kreisen berühmt. Seine patriotische Begeisterung konnte Kugler kurz danach auch praktizieren, da er 1843 durch den preußischen Kultusminister Eichhorn eingestellt wurde, um die künstlerische Ausbildung in der Berliner Bauakademie zu reformieren und die Denkmalpflege zu institutionalisieren. Dennoch stellte er seine wissenschaftliche Tätigkeit keineswegs ein, und 1842 erschien sein Hauptwerk, das *Handbuch der Kunstgeschichte*, der Versuch einer Kunstgeschichte mit universalen Dimensionen. Ausgehend von den „primitiven" Kulturen verfolgte Kugler darin die Geschichte der klassischen Kunst Griechenlands, Etruriens und Roms, ging über zur romantischen Kunst, die für ihn mit dem christlichen Mittelalter begann, den Islam mitumfasste und in der „germanischen", d.h. gotischen Kunst, ihren Höhepunkt fand. Der letzte Teil war

[1] Siehe M. Lazarus: Die Ästhetik für Künstler, in: Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe 1, 1850-7; Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Psychologische Andeutungen, in: Deutsches Kunstblatt 3, 1854; und viele Rezensionen, z.B. von Steinthal (Der Ursprung der Sprache) und J.F. Bruch (Die Weisheitslehre der Hebräer) im Kunstblatt 1852, von Berthold Auerbach (Dorfgeschichten), Jos. Rank (Das Hoferkäthchen) Jeremias Gotthelf (Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz) im Literaturblatt 1854. Siehe: Moritz Lazarus und Heymann Steinthal. Die Begründer der Völkerpsychologie in ihren Briefen I, hg. v. Ingrid Belke, Tübingen 1971, S. 397-398 und S. XXIV.

[2] Wolfgang von Löhneysen: Franz Kugler, in: Neue Deutsche Biographie 13, S. 245-247.

der Geschichte der modernen Kunst seit ihren Anfängen im 15. Jahrhundert in Italien gewidmet. Wichtig ist, dass Kugler sich zuerst an die von Hegel übernommene Dreiteilung (Klassik-Romantik-Moder-ne) gehalten hatte. In der zweiten, durch Kuglers Schüler Jakob Burckhardt revidierten Ausgabe (1848), führte dieser allerdings den Begriff der Renaissance in den Text ein, den Kugler selbst nicht benutzt hatte. In der dritten Ausgabe (1856-59) wurde die Dreiteilung Klassik-Romantik-Moderne dann völlig aufgegeben. Wie Steinthal stand auch Kugler unter einem gewissen hegelianischen Einfluss, emanzipierte sich in seinen kunstgeschichtlichen Werken aber immer mehr von dessen Kategorien und Paradigmen.

Mit seiner Frau Clara Hitzig unterhielt Kugler, der 1852 mit Eggers als Sektion des *Tunnels über der Spree* den literarischen Kreis *Rütli* gegründet hatte, einen Salon, der von den Tunnel- und Rütli-Mitgliedern (Paul Heyse, Theodor Fontane, Bernhard von Lepel, Theodor Storm, Wilhelm von Merckel, Karl Bormann, Adolph von Menzel und Moritz Lazarus),[3] aber auch von seinen Studenten oder ehemaligen Studenten besucht wurde. Zu letzteren gehörten Jacob Burckhardt,[4] der 1845 einen Ruf nach Basel angenommen hatte, Wilhelm Lübke,[5] der später Professor an der Berliner Bauakademie wurde und der Maler und Kunstschriftsteller Hugo von Blomberg.[6] Dass die Verbindungen zwischen Lazarus und Kugler nicht nur einen mondänen Charakter hatten, sondern auch zu wirklichem intellektuellen Austausch führten, zeigt die Tatsache, dass Kugler, bevor er 1858 plötzlich starb, mit Lazarus den Plan einer umfassenden Kunstgeschichte auf völkerpsychologischer Grundlage hegte.[7] Wenn dieses Projekt nicht zustande kommen konnte, so lieferten allerdings zwei ehemalige Studenten Kuglers Anfang der 1860er Jahre Beiträge für die neu gegründete *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. Diese Beiträge materialisieren somit die Verbindungen zwischen der Völkerpsychologie und dem Kuglerschen Salon bis hin zu Lazarus' und Steinthals engem Freund Paul Heyse

---

3 W. Wülfing, K. Bruns und R. Parr: Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933. Stuttgart, Weimar 1998. Über den Rütli S. 392-405; über den Tunnel über der Spree S. 430-454. Siehe auch Petra Wilhelmy, Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert. Berlin, 1989.

4 Burckhardt hatte den größten Teil seines Studiums zwischen 1839 und 1843 in Berlin absolviert, unter anderem bei Kugler. Kugler betrachtete ihn als einen seiner begabtesten Studenten, und die Kontakte zwischen beiden Männern waren sehr eng. So widmete Burckhardt Kugler seine beiden ersten größeren Werke „Die Kunstwerke der belgischen Städte“ (1842) und „Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“ (1855), während Kugler seinem ehemaligen Studenten die Vorbereitung der zweiten Ausgabe seines „Handbuches der Kunstgeschichte“ anvertraute. Während er sich 1846 und 1847 in Berlin aufhielt, um diese Ausgabe vorzubereiten, lernte Burckhardt Paul Heyse, einen engen Freund von Steinthal und Lazarus, kennen, mit dem ihn dann eine lebenslange Freundschaft verband. Siehe E. Petzet: Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse. München, 1916.

5 Wilhelm Lübke bereitete die 1861 erschienene vierte Ausgabe des „Handbuches der Kunstgeschichte“ vor.

6 Hugo von Blomberg bereitete die 1867 erschienene dritte Ausgabe des „Handbuches der Geschichte der Malerei“ vor.

7 Moritz Lazarus und Heymann Steinthal 1971 (wie Anm. 1), Tübingen 1971, S. XXXV. Lazarus hielt später in Bern eine Reihe von Vorlesungen über Kunstgeschichte im völkerpsychologischen Überblick.

und zu Jakob Burckhardt, und zeigen welche gegenseitigen Anregungen hier am Werk waren.

Wilhelm Lübke untersucht in seinem Beitrag als Spezialist der Geschichte der Architektur den gotischen Stil in seinem Zusammenhang mit den Nationalitäten.[8] Es sei Zeit, schreibt er, endlich anzuerkennen, dass der gotische Stil, den Goethe und andere als Verkörperung des germanischen Mittelalters gefeiert hatten, in Wirklichkeit einen französischen Ursprung gehabt habe. Gewiss gab Lübke in seinem Artikel noch einige Klischees über die Oberflächlichkeit der Franzosen wieder, aber Ziel der Untersuchung war vor allem eine Analyse der historischen und sozialen Ursprünge eines neuen Baustils in Frankreich unter Philippe Auguste. Zu dieser Zeit habe die französische Krone, um ihre Macht auszudehnen, gegen den Adel und die Klöster den Aufstieg des Bürgertums gefördert, dessen unmittelbarer Ausdruck die großen gotischen Kathedralen im Nord-Westen von Frankreich gewesen seien. Dieser neue Stil habe sich dann in ganz Europa verbreitet, „von Drontheim bis Sevilla", wobei sich je nach dem Empfangskontext verschiedene „Dialekte dieses Styles"[9] entwickelten. Das Beispiel von Lübke zeigt somit, dass eine Verbindung von Völkerpsychologie und Kunstgeschichte zu einer soziologischen Untersuchung der Entstehung eines neuen Kunststils und der Bedingungen seines Transfers in andere Kulturen führen konnte.

Hugo von Blombergs Beitrag über *Das Theatralische in Art und Kunst der Franzosen*,[10] der an exponierter Stellung in den beiden ersten Nummern der Zeitschrift erschien, ist eine historische Analyse der italienischen Ursprünge eines nach von Blomberg charakteristischen Zuges der französischen Kultur, des Theatralischen. Dieser Zug, der von der Sprache bis zum sozialen und künstlerischen Leben alle Bereiche der französischen Kultur charakterisiere, erkläre eben auch die hohe Qualität der Bühnenbilder, der schauspielerischen Leistungen, der Inszenierungen, selbst wenn die aufgeführten Stücke seiner Meinung nach von eher niedrigem Niveau sind. Von der Bühne sei diese Theatralität in das wirkliche Leben eingedrungen: Sie kennzeichne die Armee, die Religion, das Leben auf der Straße und seinen Jargon. Diese Theatralität, die er von den üblichen Klischees über südländische Völker deutlich unterscheiden möchte, habe ganz präzise historische Hintergründe. Diese finde man in dem Einfluss, den die italienische Kunst und die italienische Wissenschaft in Frankreich unter Franz I. erlangt hatten. Weil die italienische Kultur damals allerdings viel höher gestanden habe als die französische, sei letztere zu bloßer Nachahmung genötigt worden: das Ideal, das in der italienischen Kunst verborgen lag, sei ihr fremd geblieben, nur die äußeren Formen habe sie überneh-

[8] Wilhelm Lübke: Der gotische Stil und die Nationalitäten, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft (im Folgenden ZfVS) 2, 1862, S. 257-278, hier S. 258.

[9] Ebd., S. 259.

[10] Hugo von Blomberg: Das Theatralische in Art und Kunst der Franzosen, in: ZfVS 1, 1860, S. 478-501 und ZfVS 2, 1862, S. 179-211; 343-377.

men können. Auf jeden Fall habe demnach das italienische Vorbild Frankreich zu einem romanischen Land gemacht und zugleich von dem, was in ihm germanisch war, entfernt. Die Zentralisierung unter Ludwig XIV. habe dieses Modell dann von dem Hof aus in alle Städte und Provinzen des Reiches getragen, wobei keine soziale Schicht völlig ausgespart geblieben sei.[11] Nach dieser langen historischen, völkerpsychologischen Einführung kommt von Blomberg, der selbst zwischen 1847 und 1848 in dem Atelier des Pariser Malers Jules Coignet einen Teil seiner künstlerischen Ausbildung erhalten hatte, zu seinem wirklichen Thema: die Beziehungen der französischen Malerei zu den italienischen Modellen. Nicht ohne einige biologisierende Betrachtungen über die Entwicklung der Künste behauptet er hier in nuce, mit Poussins Italienreise sei die französische Malerei zum ersten Mal unmittelbar mit den italienischen Quellen in Kontakt gekommen, doch gewissermaßen zu spät, da die italienische Kunst zu dieser Zeit bereits dekadent, verkünstelt und affektiert gewesen sei.[12]

Diese Verbindung von Kunstgeschichte und Völkerpsychologie, wie von Blombergs und Lübkes Artikel sie praktizieren, ist keine Seltenheit in der Kunstforschung des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Bei Alois Riegls zum Beispiel führte sie zu einer Stilgeschichte mit psychologischem Hintergrund (nicht ohne Benutzung herbartianischer Begriffe). Ähnlich wie Lübke und von Blomberg, nur mit viel strengerer und feinerer Methodik, untersuchte Riegl in der Geschichte der ornamentalischen Motive, wie ein Kunststil fremde Elemente seiner eigenen Stilsprache gemäß umbildet und integriert. Diese „Naturalisirung fremder Motive" hat Riegl unter anderem an dem besonders bekannten Beispiel des Akanthus untersucht.[13] In Riegls Werk verbanden sich ein gewisser „Hegelianismus des 10. Aufgusses, dem eine ordentliche Dosis Völkerpsychologie die rechte Würze zurückgeben soll"[14] mit herbartianischen Ansätzen, die er seiner Wiener Ausbildung verdankte,[15] wobei außerdem noch ein älteres philologisches Paradigma sich mit dem jüngeren psychologischen Wissensmodell kombinierte.[16] Somit erhellen sich der Formalismus mit kulturhistorischer, psychologischer und hermeneutischer Dimension Riegls und derjenige, den Steinthal in seinen literaturtheoretischen Arbeiten in der Zeitschrift entwickelte, auf sehr interessante Weise.

---

[11] Blomberg 1860 (wie Anm. 10), S. 479.

[12] Blomberg 1862 (wie Anm. 10), S. 197.

[13] Alois Riegl: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

[14] Wolfgang Kemp: Alois Riegl, in: Altmeister moderner Kunstgeschichte, hg. v. Heinrich Dilly. Berlin [2]1999, S. 37-60.

[15] Michael Podro: Les Historiens d'Art. Brionne 1998 (engl. Originalausgabe 1982), S. 59-70.

[16] Martin Seiler: Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs: in memoriam Kurt Blaukopf (1914-1999), hg. v. M. Seiler und F. Stadler. Wien 2000, S. 49-86.

Völkerpsychologie und Formalismus: Struktur und Kompositionsgesetze der Volkspoesie, Gesamtgeist und kollektives Gedächtnis

Johann Friedrich Herbarts Philosophie hatte derart bedeutende Folgen für die Kunsttheorie und -forschung des 19. Jahrhunderts, dass in der Ästhetik die wichtigsten theoretischen Alternativen um 1850 auf die Kontroverse zwischen dem Hegelianer Friedrich Theodor Vischer und dem Herbartianer Robert Zimmermann zurückgeführt werden. Mit seiner Antisystematik, seiner Befürwortung empirischer Forschungsmethoden im Zeichen der Psychologie und der empirischen Semiotik förderte der Herbartianismus die Herausbildung von spezifischen Kunstwissenschaften als „Zweigwissenschaften" mit einer gewissen Autonomie. Herbarts Kampf gegen die Gefühlsästhetik und seine Definition der Ästhetik als eine formale Wissenschaft, deren Modell die Untersuchung der messbaren Beziehungen zwischen Tönen in der Musik war, konnten jedoch sowohl zu einer Befürwortung der empirischen und psychologischen Forschung (bis zu der – Herbart fremden – Experimentalpsychologie) führen, wie es in dem „konkreten Formalismus" des Tschechen Otakar Hostinský der Fall war, als auch zu einem eher „abstrakten Formalismus", wie bei Robert Zimmermann, dessen Schüler Rudolf Steiner den von ihm gegründeten Begriff der Anthroposophie später in einer neomystischen Steigerung weiterführte.

Die *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* wählte entschieden den ersten Weg. Allerdings enthält sie nur wenige Beiträge der damaligen Mitglieder der herbartianischen Schule, ganz besonders im Bereich der Ästhetik. Von den Herbartianern beteiligte sich vor allem Otto Flügel an der Zeitschrift, doch seine Artikel betreffen die Ethik.[17] Allerdings bedeuten die zahlreichen längeren Artikel Steinthals über Sagen, Legenden, Epen und Mythologien eine Weiterverarbeitung der herbartianischen Psychologie und des herbartianischen Formalismus im Rahmen einer allgemeineren Reflexion über das kollektive Gedächtnis, seine psychologischen Gesetze, seine strukturellen Modelle, seine Beziehung zu Bewusstem und Unbewusstem.

In der Sprachwissenschaft räumte Steinthal der Herbartschen Psychologie, die er durch Lazarus kennengelernt hatte, einen wichtigen Platz ein. Ab dem Moment, wo er Humboldt wegen seines Dualismus' (Sprache und Denken / Ich und Du) und der Mystik, mit der er seiner Meinung nach versuchte, letzteren zu überwinden, immer deutlicher kritisierte und wo er den Anspruch erhob, die Sprachwissenschaft völlig aus dem Bereich der Metaphysik zu befreien, dienten ihm die Herbartschen Begriffe der Apperzeption, der Verschmelzung, der Hemmung, der

[17] O. Flügel: Das Ich im Leben der Völker, in: ZfVS 11, 1880, S. 43-80 und 141-160; ders.: Über die Entwicklung der sittlichen Ideen. Eine völkerpsychologische Studie, in: ZfVS 12, 1880, S. 27-63, 125-158, 310-334 und 451-470.

Bewusstseinsschwelle mit ihren mathematisch erfassbaren Gesetzen dazu, die Rolle der Sprache im Entstehen des menschlichen Selbstbewusstseins in ihren psychologischen Etappen zu untersuchen. Der Völkerpsychologie von Steinthal und Lazarus war die Aufgabe beschieden, diese Herbartsche Dynamik der Vorstellungen von dem Bereich des Individuellen auf den des Kollektiven zu übertragen. Wichtig ist hier, dass Steinthal wiederholt beteuert hat, dass auch die Kunst in ihrem tiefen Wesen und ihrem Ursprung kollektiv sei. Diese Einsicht stoße allerdings im Bereich der Dichtung auf mehr Widerstand als beispielsweise im Bereich des Rechts:

> „Hat man sich heute schon längst gewöhnt, Sprache beruhend auf Verständnis, Mythos und Sage und Cultus beruhend auf Glauben, Recht und Sitte beruhend auf Verkehr, als vom Volksgeist geschaffen anzusehen, so tue man nur getrost den Schritt weiter, dem Gesammtgeist auch ein Dichten zuzutrauen, ein Dichten von so gewaltiger Kraft, wie ein einzelner Dichter sie niemals hatte."[18]

Wenn Steinthal auch versucht hat, das Programm einer Stilistik, als Untersuchung der sprachlichen Individualität und ihrer psychologischen Hintergründe zu skizzieren, so befassen sich die meisten seiner Artikel demnach mit weniger individualisierten Gattungen: Legende, Märchen, Epos, in denen er eine „Gemeindichtung"[19] am Werk sah. Er unterschied durchaus zwischen stereotyper *Naturdichtung* und individualisierter *Kunstdichtung,* die neben der Welt der Vernunft und des Geschäftes eine Fantasiewelt für sich bilde, während die Naturdichtung von dem Leben der Gruppe untrennbar sei. Wenn er demnach den Begriff der „Volkspoesie" übernimmt, so bekämpft Steinthal trotzdem das, was er die romantische Mystik der *Volksseele* nannte. Ihm gehe es gerade darum, diese Frage der „Volkspoesie" aus dem „mystischen Dunst" zu befreien, der sich um sie gelagert habe:

> „Ich hoffe nicht und beabsichtige nicht, diejenigen, welche Volksdichtung leugnen und alle Poesie auf einen individuellen Dichter zurückführen, zu widerlegen und ihnen die Wirklichkeit eines dichtenden Volksgeistes zu beweisen; vielmehr bin ich nur bemüht, mir selbst und allen denen welche mit mir gleicher Ansicht sind, das Leben der Volkspoesie so anschaulich wie möglich zu machen und den mystischen Dunst zu zerstreuen, der sich in früheren Jahrzehnten darum lagerte."[20]

Das Epos stellt für ihn zwischen „Naturdichtung" und „Kunstdichtung" eine Art Zwischenstufe dar. Wenn Steinthal hier die Möglichkeit einer epischen Morphologie erwähnt, so hat das natürlich Goethesche Anklänge, die man ja bis zu Propps Morphologie des Märchens wiederfinden wird, doch gemeint ist es einfach als Ausdehnung der grammatikalischen Gesetze auf die psychologisch bedingten

---

[18] Steinthal: Das Epos, in: ZfVS 5, 1868, S. 1-57, hier S. 8.

[19] Ebd., S. 10.

[20] Steinthal: Zur Volksdichtung [Mit Rücksicht auf Dunger H. Rundâs und Reimsprüche aus dem Vogtlande. Mit 22 vogtländischen Schnaderhüpfl-Melodien Plauen F. E. Neupert 1876], in: ZfVS 11, 1880, S. 28-42.

Grundstrukturen der Epen. So gäbe es agglutinierende, isolierende und organische Epen, so sei in vielen epischen Zyklen eine assimilierende Kraft am Werk, deren Wirkung Steinthal vorher auch in der Bildung der Relativsätze und Pronomen untersucht hatte. Die Behandlung gattungstypologischer Fragen steht hier im Rahmen eines weiteren Programms, in dem sich Philologie, Geschichte und Psychologie verbinden, in dem Kompositions- und Quellenfragen, wie sie die historisch-kritische Methode der Philologie untersucht, auf die Dynamik der Vorstellungen bezogen werden, mit dem Anspruch, mehr als eine Philologie zu liefern. Denn ebenso wie im Bereich der Sprache sind hier nach Steinthal Kräfte wie Sympathie und Imitation am Werk, die selbst auch in ständiger Beziehung zu einem kollektiven Gedächtnis stehen.

Die weiteren Ausführungen Steinthals zeigen, dass seine Benutzung der Herbartschen Psychologie und des Herbartschen Formalismus nie einen Verzicht auf Historisierung der Kunstformen bedeutet. Wiederholt unterstreicht er allerdings, wie schwer es ist, die Formen der epischen Zyklen und ihre Entwicklung mit dem allgemeinen geschichtlichen Kontext in Verbindung zu bringen. Um zu verstehen, wie aus vereinzelten Liedern eine organische Dichtung wie die homerische werden konnte, muss man sich eine „Revolution im dichtenden Geiste“ vorstellen:

> „Es müssen sich ganz neue poetische Forderungen im Gemüte und in der Phantasie des Volkes erhoben und geltend gemacht, ein ganz neuer poetischer Blick muss sich aufgethan haben; eine ganz neue Conception muss eingetreten, eine ganz neue Idee herrschend geworden sein. Wir wissen nicht genau, unter welchen Umständen im alten Hellas die homerische Dichtung sich erhob; aber wir wissen doch, dass sie nach einer völligen Umgestaltung der Wohnsitze und Herrschaftsverhältnisse des Urgriechentums auftrat und mit dem Emporkommen der Ioner in Klein-Asien zusammenhängt […]“.[21]

Wenn er dann in der letzten Nummer der Zeitschrift am Beispiel einer im Kontext der 48er Revolution wiedergekehrten Sage in der letzten Nummer der Zeitschrift untersucht, wie Sagen in einem emotional sehr geladenen Kontext bestimmte Variationen erfahren, führt es ihn zu dem Schluss, man könne nicht bestimmen, ob dieses Gedächtnis zu dem Bereich des Bewussten oder des Unbewussten gehöre, weil es sich ständig zwischen beiden hin- und herbewege.[22]

Besonders im Bereich des Epos fanden Steinthals Abhandlungen aufmerksame Leser von dem Romanisten Tobler,[23] dem Linguisten Hermann Paul, der in seinem *Grundriß der germanischen Philologie* (1891-93) erklärte, im Bereich der Volkspoesie habe er aus Steinthals Artikel über das Epos am meisten gelernt,[24] und dem Anglis-

[21] Steinthal 1868 (wie Anm. 18), hier S. 15.

[22] Steinthal: Das periodische Auftreten der Sage, in: ZfVS 20, 1890, S. 306-317.

[23] Alfred Risop: Die romanische Philologie an der Berliner Universität 1810-1910 (Reprint), in: Beiträge zur Geschichte der romanischen Philologie in Berlin, hg. v. Jürgen Trabant. Berlin 1988, S. 96 des Reprints.

[24] H. Paul: Grundriß der germanischen Philologie II/1. Straßburg 1893, S. 515.

ten Bernhard E. K. Ten Brink, der davon ausging, dass sein *Beowulf, Untersuchungen* (Straßburg, 1888) sich hauptsächlich auf die von Steinthal herausgebildeten Prinzipien stützte,[25] bis zu dem finnischen Kalewala-Spezialisten J. Krohn. Tatsächlich fanden diese Analysen vor allem im Ausland aufmerksame Leser, wie zum Beispiel in Russland (Veselovski, Potebnja) oder auch in Frankreich, wo der französische Soziologe Célestin Bouglé sich für die soziologische Dimension der philologischen Debatten interessierte. Überhaupt sind sich die Kunstanalysen Steinthals und die der Durkheimianer sehr nah. So schrieb Marcel Mauss zum Beispiel in einer der ersten Nummern der *Année sociologique* in seiner Rezension von F.B. Grummeres Buch *The Beginnings of Poetry*, sein größtes Verdienst sei, dass er in der Poesie „nicht eine private Manifestation sieht, die ihren letzten Ursprung in diesem oder jenem individuellen Gefühl habe, sondern eine ‚soziale Institution', die in dem ‚öffentlichen Leben' eine Rolle spielt."[26] So hat die Kunst auch in der durch Lazarus und Steinthal gegründeten Völkerpsychologie nicht nur die Stellung eines Objektes, sondern weist unmittelbar auf das soziale Leben hin, sowohl in ihrem Ursprung wie in ihren zeitgenössischen Formen.

Völkerpsychologie und Kulturanthropologie:
Vom „ganzen Menschen" zur Modernisierung des Kunstideals der Weimarer Klassik im Zeichen des Art social

Bereits Steinthals sprachwissenschaftliche Schriften zeigen, wie sehr er um eine einheitliche, anthropologische Perspektive bemüht war, die sowohl den physiologischen Forschungen wie dem humboldtschen Idealismus gerecht werden würde und beide in einer Psychologie der inneren Form integrieren würde. Gegen verschiedene Hypostasen sollte also der „wirkliche", der „ganze" Mensch, Körper und Geist, in den Mittelpunkt gestellt werden, d.h. weder sollte wie bei Kant das Anthropologisch-Psychologische vernachlässigt werden, noch wie bei Hegel die menschliche Geschichte als eine „Geschichte der Ideen" gelesen werden.

Natürlich konnte Steinthal sich demnach nicht mit einer idealistischen Ästhetik befreunden, die das Schöne als solches abstrakt definierte. Vielmehr sollte die Psychologie auch hier dazu dienen, Vermittlungen zu suchen, einen „idealen Standpunct" zu begründen, der weder materialistisch reduzierend sei, noch idealistisch überhöhend, sondern versuchte, wie Steinthal es dann auch in seiner *Allgemeinen Ethik* forderte, den Menschen mit dem Ideal zu denken.[27]

Im Bereich der Kunst weist die Völkerpsychologie, wie die Zeitschrift sie versteht, ähnliche Bemühungen der Vermittlung und der Synthese auf. Dies kann zum

[25] Siehe K. Ten Brink: Beowulf, Untersuchungen. Straßburg 1888, S. 7.
[26] M. Mauss: Rezension von Grummere, in: Année sociologique 6 (1901-1902), S. 563.
[27] Steinthal: Zur Religionsphilosophie. Zweiter Artikel, in: ZfVS 9, 1877, S. 1-50, hier S. 6.

Beispiel an einer Frage wie der des Farbensinnes gezeigt werden. Auch hier sollen Geist, Gefühl und Physis als Verflechtung betrachtet werden, auch hier werden die Beziehungen zwischen psychischen, physischen, sinnlichen und geistigen Eigenschaften und Vermögen untersucht. Die Beiträge reichen von Rezensionen philosophischer ästhetischer Schriften bis zu eher physiologischen im Zeichen Darwins stehenden Untersuchungen und zu philologischen oder historisch-anthropologischen Untersuchungen der Farbenbezeichnungen und ihrer Beziehung zu dem Farbensinn.

So rezensiert Steinthal zum Beispiel mit relativer Sympathie das Buch *Die Farben und die Seele*[28] des Philosophen und Spezialisten der Erkenntnistheorie und der Ästhetik Johannes Volkelt, der eine der Psychologie sich öffnenden kritische Metaphysik verteidigte. Weitere Rezensionen beschäftigen sich mit eher empirisch-genetischen und darwinisierenden Arbeiten und sind R. Hocheggers Buch *Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinns*[29] gewidmet oder der durch Ernst Ludwig Krause für die Reihe *Darwinistische Schriften* erstellte deutsche Übersetzung des 1879 auf Englisch erschienenen Buches Grant Allens *Der Farbensinn,*[30] das zuerst den Farbensinn bei den Tieren untersuchte, dann seinen Ursprung beim Menschen, seinen ästhetischen Wert, die Vermehrung der Farbbezeichnungen und die Symbolik der Farben.[31] In einem ganz anderen Stil untersucht der Volkskundler E. Veckenstedt in einem Artikel wie die Farben in der *Chanson de Roland* und in den *Nibelungen* bezeichnet wurden.[32]

Gerade diese integrierende Fähigkeit der Kunst wiederum erklärt, dass ihr in Steinthals und Lazarus' Projekt eine sehr wichtige Rolle zukommt. Denn die Völkerpsychologie sollte mehr sein als eine rein deskriptive Kulturgeschichte. Dieser Anspruch beruht auf ihrem Willen, die Gesetze, die das Kulturleben bestimmen, zu erfassen und demnach auch normativ wirken zu können.[33] Das bedeutet im Bereich der Kunst nicht so sehr, dass sie eine normative Ästhetik entwickelte, als vielmehr, dass sie der Kunst in einem größeren präskriptiven Projekt eine gewisse

[28] Steinthal: Rez. Volkelt, Die Farben und die Seele, in: ZfVS 13, 1882, S. 479-480.

[29]K. Bruchmann: Rez. R. Hochegger, Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes, in: ZfVS 16, 1886, S. 327-336.

[30] G. Allen: Der Farbensinn, sein Ursprung und seine Entwicklung. Ein Beitrag zur vergleichenden Psychologie, Einleitung von Ernst Krause (Darwinistische Schriften 7). Leipzig 1880.

[31] K. Bruchmann: Rez. Allen-Krause, Der Farbensinn. Seine Ursprünge und seine Entwicklung, in: ZfVS 12, 1880, S. 471-477.

[32] E. Veckenstedt: Die Farbenbezeichnungen im Chanson de Roland und in der Nibelunge Not, in: ZfVS 17, 1887, S. 139-161.

[33] „Ein Hauptgrund, warum wir es uns nicht gefallen lassen können, dass man den Namen Völkerpsychologie durch den der Culturgeschichte oder ähnliche Benennungen ersetze, warum durch solche Namen unser Begriff jener Disciplin verfälscht und beschränkt wird, ist der, dass dieselbe nicht bloß historisch Gewordenes aus dem causalen Mechanismus des Geistes erklären soll, sondern auch zur Gestaltung der Gegenwart beizutragen hat, zur Bildung unserer Weltanschauung und der ihr entsprechenden öffentlichen Einrichtungen.", Steinthal, Zur Religionsphilosophie, in: ZfVS 8, 1875, S. 257-299, hier S. 257.

Rolle einräumte. Steinthal zählt das Schöne neben dem Guten und dem Wahren zu den Formen des Ideals, die den Inhalt der wirklichen von ihren mythologischen Schlacken befreiten Religion bildeten.[34] Dies erklärt wohl auch, warum er sich stets sehr heftig gegen die von ihm als utilitaristisch und eudämonistisch empfundene Interpretationen der Kunst auflehnte, wie zum Beispiel in seiner Auseinandersetzung mit Scherers Poetik. Ganz entschieden bekämpft er hier einen Standpunkt, für den das Schöne seiner Meinung nach nur das ist, was gefällt.[35]

Genauso wehrt er sich allgemein gegen jegliche Herabsetzung der Kunst. In seinem Artikel „Poesie und Prosa“ wirft Steinthal dem Philosophen Hermann Lotze vor, dass er solch eine Herabsetzung der Kunst bei Hegel zu schnell übergehe. Man solle Kunst weder überschätzen noch unterschätzen. Gewiss habe sie seit Perikles Zeitalter, dem einzig wirklichen Kunst-Zeitalter, nie wieder diese Höhe erreicht, doch bei jemandem wie Schiller scheine diese ahnungsvoll durch. Wirkliche Kunst sei ein Nationalfest.[36] Was Steinthal damit genau meinte, kann man einem anderen Artikel entnehmen, in dem er sich mit der von dem Philosophen Jürgen Bona Meyer unternommenen Verteidigung der Religion auseinandersetzte. Hier skizzierte er – als Gegenmodell gewissermaßen – seine Vorstellung der erzieherischen Wirkung der Kunst, die auf das gesamte Volk ausgedehnt werden müsse. Wenn er in diesem Artikel, den Wunsch äußert, man solle dem Volk die religiösen Grundprobleme ersparen, fragt er sich zugleich, wie das Volk dann Zugang zum Ideal finden könne und werde. Es ginge nicht darum, dem, der hungere oder krank sei, Kuchen oder Marzipan zu reichen, aber man müsse einfach anerkennen, dass die Kunst, weit davon entfernt „ein Luxus der Aristokraten. [...]“ zu sein, auch als „ein mächtiger Hebel ideal-sittlicher Gesinnung“ betrachtet werden müsse.[37] Er lehnt sich hier an ein klassisches Kunstideal an, das sehr an Schiller gemahnt, aber auch Ansätze aus dem Vormärz und dessen Demokratisierungswünschen und -versuchen übernimmt. Nicht nur im öffentlichen Leben solle Kunst allgegenwärtig sein, sondern auch in das alltägliche Leben und die Privatsphäre eindringen:

> „Die Wände und Nischen der Hütte schmücken sich mit den Tonabgüssen, Photographien und Holzschnitten unserer Meisterwerke. Es ist uns auch nicht gleichgültig, aus welchem Kruge und welcher Tasse das Volk trinkt, mit welchem Löffel es isst.“[38]

Diese Ausführungen sind natürlich im Kontext verschiedener Kunstbewegungen der damaligen Zeit zu lesen. Einerseits bildet der Aufstieg des Kunstgewerbes ihren Hintergrund, andererseits erinnern sie an Kunstrichtungen wie die *Arts and*

---

[34] Steinthal: Mythos und Religion, (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, Serie 5, N° 97). Berlin 1870.

[35] Steinthal: Beurteilung von W. Scherer, Poetik, in: ZfVS 19, 1889, S. 87-97.

[36] Steinthal: Poesie und Prosa, in: ZfVS 6, 1869, S. 285-352.

[37] Steinthal 1875 (wie Anm. 33), S. 297.

[38] Ebd., S. 296-297.

Crafts oder das *Art nouveau*, die sich bei manchen ihrer Vertreter mit verschiedenen Formen des Sozialismus verbanden.[39] Gewiss kannten diese Bewegungen ihren Höhepunkt erst etwas später, zwischen 1889 und 1914, doch Steinthal hatte während seines Frankreich-Aufenthaltes (1852-56) höchstwahrscheinlich von der französischen Bewegung der „sozialen Kunst“ (art social) von Léon de Laborde[40] und Jean Lahore (Henri Cazalis) Kenntnis genommen, die eine saint-simonistische und positivistische Auffassung der Künste und der Industrie verteidigte.[41]

Bei Moritz Lazarus ist ein ähnliches Kunstideal, allerdings ohne sozialistische Einschläge, zu bemerken. Zuerst mag daran erinnert werden, dass er 1849 in Halle mit einer Dissertation *De educatione aesthetica* promoviert hatte. Diese befasste sich mit der seiner Meinung nach wichtigen und unumgehbaren Rolle des Schönen als Bildungswert und verband Elemente der Aufklärung (vor allem Lessing) mit solchen der Weimarer Klassik (vor allem Schiller). Lazarus erklärte darin, er wolle die universelle Geltung der Bildungsauffassung, die die Schillerschen Briefe *Über die ästhetische Erziehung* vertraten, untersuchen und sie vom Standpunkt der historischen Beteiligung der Völker an ihrer Verwirklichung analysieren.

Einerseits führt dieses Verständnis der Kunst zu einer Klassikerverherrlichung,[42] andererseits zu einer deutlichen Verbindung von Kunst, Völkerpsychologie und Ethik. Doch Steinthal wollte in der Verbindung von Ethik und Ästhetik nicht ganz so weit gehen wie Herbart und setzte sich in seiner *Allgemeinen Ethik* mit dessen „Primat des Ästhetischen“, nach dem das Moralische nur eine Art des Schönen sei, auseinander. Nach Steinthal waren die ethischen Urteile wie die ästhetischen gewiss formal, doch gab es trotzdem zwischen ihnen schwerwiegende Unterschiede, die eben seine Ethik mit dem Ziel untersucht, von Herbart aus Kant wieder zu erreichen. Trotzdem konnte jemand wie der konservative Freund von Lazarus, Eduard Rese, das Gefühl haben, Steinthal beziehe die Ethik zu sehr auf die Ästhetik und dies als „anthropocentrischen Einseitigkeit und Überhebung“ empfinden:

> „Soll die ‚formale Lust‘ die einzig denkbare Verbindlichkeit zum Sittlichen sein, so wird dieselbe schwerlich viel stärker ausfallen, als das ästhetische Gefühl, dessen Gesetze stets durch den Satz: De gustibus [non est disputandum] etc. durchlöchert bleiben werden. Wer da meint, mit solchen Spinngeweben die Bestie im Menschen bändigen und zum Guten bringen

---

[39] Siehe zum Beispiel Rossella Froissart Pezone: L’art dans tout. Les arts décoratifs en France et l’utopie d’un art nouveau. Paris 2004.

[40] Comte Léon de Laborde: De l’union des arts et de l’industrie, 2 Bde. Paris 1856.

[41] Neil McWilliam: Dreams of happiness. Social art and the French left, 1830-1850. Princeton 1993.

[42] Andreas Hoeschen: Die „Zirkulation der Ideen“ bei Steinthal/Lazarus: Von öffentlicher Kulturproduktion zu sozialnormativer „Wilhelm-Meister“-Rezeption, in: Gedächtnis und Zirkulation. Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert, hg. v. Harald Schmidt und Marcus Sandl. Göttingen 2002, S. 207-233.

> zu können, der muss in einem so naiven, weltfremden Optimismus befangen sein, wie unser guter, lieber Freund St[einthal] und an Wunder glauben.“[43]

Hätte man unter der bereits zur damaligen Zeit häufig kritisierten Bezeichnung „Völkerpsychologie“ besonders im Bereich der Kunst einen naiven Reduktionismus erwarten können, in dem die Kunst auf biologisch determinierte Eigenschaften verschiedener Völker reduziert worden wäre oder der einzelne Künstler nur als Wortträger eines Volkes betrachtet worden wäre, so erweist sich die Völkerpsychologie von Steinthal und Lazarus vielmehr als ein komplexes Laboratorium, in dem sich auch für die Kunst durch Historisierung, Beziehung auf einen Gesamtgeist, Herbartsche Psychologie und Herbartschen Formalismus, neue Perspektiven und neue Forschungsmöglichkeiten eröffneten. Die Weiterführung der Verbindung von völkerpsychologischem Rahmen und Herbartschen Ansätzen in den *Stilfragen* Alois Riegls, der Steinthalschen Eposstudien bis zum russischen Formalismus und Strukturalismus liefern meines Erachtens bedeutende Beweise dafür.

Wenn Steinthals und Lazarus’ Völkerpsychologie letztendlich auf einer idealisierenden Kulturanthropologie beruht, in der der Kunst (auch) eine kollektive erziehende Rolle beschieden ist, verfällt sie jedoch nie in eine Kunstreligion, wie man sie zum Beispiel bei ihrem Zeitgenossen, dem Monisten Wilhelm Bölsche, feststellen kann. Der Anspruch auf wissenschaftliche Radikalisierung, die monistische Weltanschauung, das Pochen auf Wissenschaft führen hier interessanterweise gerade zu einer Wiederverzauberung der Welt, einer neuen „unio mystica“.[44] Der Kreis um Bölsche, zu dem auch der ehemalige Schüler Zimmermanns, Rudolf Steiner, gehörte, „der zunächst mit dem Anspruch auf Verwissenschaftlichung der Kunsttheorie und Kunstpraxis auftrat“, produzierte schließlich nicht eine „(evolutionäre) Wissenschaft der Ästhetik“, sondern eine „(mystische) Theologie der Kunst“.[45]

Indem sie ihrem Ideal einer Verwissenschaftlichung der Humanwissenschaften treu blieben, so schwierig dieses auch auszuführen war, ersparten sich Steinthal und Lazarus manche der Verirrungen der damaligen Zeit. Auf diesem Weg gelang es ihnen auch, die ihnen eigene Verbindung des von der Weimarer Klassik geerbten Humanitätsideals mit Philologie, Herbartianismus (als empirische Semiotik und formalistische Wissenschaft) und geschichtlicher Perspektive (anthropologisch revidierter Hegelianismus) unter anderem für die beginnenden Kunstwissenschaften fruchtbar zu machen.

---

[43] Brief von Eduard Rese an Gustav Glogau (14.11.1888), in: Moritz Lazarus und Heymann Steinthal 1986 (wie Anm. 1), II/2, S. 793.

[44] Kurt Bayertz: Darwinisierende Ästhetik im Ausgang des 19. Jahrhunderts, in: Fin de siècle. Zur Naturwissenschaft und Literaturwissenschaft im deutsch-skandinavischen Kontext, hg. v. Klaus Bohnen, Uffe Hansen und Friedrich Schmöe. Kopenhagen und München 1984, S. 88-110.

[45] Ebd., S. 105.

Zwischen Bach und Nuskilusta.
Die Musik fremder Kulturen als Gegenstand der Wissenschaften, 1850 bis 1914

Sebastian Klotz

Im Jahre 1885 bat der Philosoph und Psychologie Carl Stumpf einen Angehörigen der Bella Coola (Region British Columbia), Nuskilusta, der sich auf Veranlassung Hagenbecks in Deutschland aufhielt, zu mehreren Gesprächen zu sich. Stumpf hielt seinen Gast dazu an, ihm Melodien vorzutragen, die der Wissenschaftler sorgfältig transkribiert. Die kulturelle Differenz, die sich hier für Stumpf auftut, der sich redlich bemüht, sich dem Fremden zu stellen, markiert er mit dem Fazit:

> „Am Abend eines der Tage, an denen Freund Nuskilusta mir vorgesungen, hörte ich vom Riedel'schen Verein in Leipzig Bach's wunderbare Hohe Messe. Nuskilusta würde nach bekannten Erfahrungen schwerlich viel Gefallen daran gefunden haben. Ich hatte mich dagegen in manche seiner Melodien, selbst den traurigen Uai-Gesang, hineingefunden und hörte sich noch Tage lang ohne Unbehagen innerlich fortklingen. Darin liegt ein Vorzug unserer Kultur. Im Übrigen sollten wir aber auch in musikalischer Hinsicht nicht zu absprechend von ‚wilden, unkultivirten' Völkern reden. Denn damit ein Tonsystem mit festen Stufen, damit ausdrucksvolle Tonwendungen in demselben erschienen können, muß eine geistige Entwickelung vorangegangen sein, deren einzelne Stadien und innere Beschaffenheit und noch Keiner psychologisch glaubwürdig geschildert hat, deren Ausdehnung und Bedeutsamkeit aber sich vielleicht mit dem Abstande zwischen Bach und Nuskilusta messen könnte"[1].

[1] Carl Stumpf, Lieder der Bellakula-Indianer, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 2, 1886, S. 405-426, hier S. 426.

Diese Begegnung hätte eine Episode bleiben können. Ihr kam jedoch in der Wissenschaftslandschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts paradigmatische Bedeutung zu. Keinesfalls ging hier ein musikinteressierter Philosoph seinen exotischen Neigungen nach. Vielmehr kündigen sich hier Forschungsmotive und wissenschaftliche Umgangsweisen mit außereuropäischen Kulturen an, die von großer Bedeutung sein sollten und das Selbstverständnis der disziplinären Musikwissenschaft erschüttern sollten. In Stumpfs Interviews und Transkriptionen scheint eine Auseinandersetzung mit dem Fremden auf, die es nicht bei der Feststellung der Fremdheit belässt, sondern diese messen möchte. Obgleich hier Musik nicht in schriftlicher Form vorliegt, werden analytische Prozeduren an sie herangetragen. Und obgleich es hier sich im normativen Rahmen der Tonkunst womöglich nicht um Musik im pathetischen Sinne des 19. Jahrhunderts handelte sondern um akustische Äußerungen, versprach deren näheren Betrachtung Aufschluss über die eigene Vorgeschichte und damit auch über die Grundlagen der abendländischen Tonkunst.

Um die institutionellen und theoretischen Rahmenbedingungen für Stumpfs irritierende Begegnung mit einem Bella Coola zu beleuchten, sind im folgenden die Voraussetzungen für die Entstehung der vergleichenden Psychologie und Musikforschung zu skizzieren. Bereits jetzt ist festzuhalten, dass die Musik einen breiten diskursiven Raum besetzte: die fungierte als Katalysator nationaler Einigung, sie war ein Medium, an dem sich Konzepte und Erfahrungsmodi einer Metaphysik der Kunst einlösen ließen, sie war Schauplatz der Artikulation von Weltanschauungen, gestattete eine Vielzahl von Projektionen und Funktionalisierungen. Schließlich erwies sie sich als komplexe ästhetisch-historische Praxis, deren Kunstgesetze nur über die Verzahnung historischer und systematischer Aspekte zu erschließen waren[2].

Aber galt dies auch für die Musik, die dem Psychologie-Professor Stumpf zu Gehör kam? Wenn man, Alexander Rehding folgend, die Irritation etablierter Musik-Konzepte durch die Musik der Moderne und die Aneignung exotischer Musiken durch die Komponisten der Moderne in Rechnung stellt: ist dann die Musikethnologie Teil einer Denkfigur, die sich von der Suche nach den Ursprüngen eine grundsätzliche Antwort inmitten einer Krise versprach? Wenn die Musik nach 1900 gleichsam nur in der Musikwissenschaft zu überdauern vermochte[3], konnte musikethnologische Reflexion von dieser Ausgangslange profitieren und sich im Sinne eines integrativen Zugriffs auf die *Tonkunst* im weitesten Sinne behaupten? Wenn dies der Fall wäre, würde dies für eine verblüffende Engführung von aka-

[2] Vgl. Guido Adler, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1, 1885, S. 5-20 und dazu Volker Kalisch, Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler, Baden-Baden 1988 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77).

[3] Vgl. Alexander Rehding, The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900, in: Journal of the American Musicological Society 53, 2000, S. 345-385.

demischer Forschung und den Künsten stehen – mit der Pointe, dass die Künste nicht mehr dem emphatischen Kunstbegriff entsprachen, den zu untersuchen die Forschung zunächst angetreten war. Erste Spuren, die diese Betrachtungsweise nahe legen, sind durch Stumpf gelegt worden, der das Spannungsfeld seiner eigenen Position zu derjenigen von Nuskilusta offenbar nicht ohne den Referenzpunkt Bach auszuloten vermag.

Zu dieser Konstellation lassen sich sechs thesenartige Aussagen treffen:

1. Die frühe Musikethnologie empfing ihre Impulse nicht aus der Musikwissenschaft. Sie verdankt ihr Entstehen dem Umstand, dass sich Physiologen, Naturforscher, philosophisch und experimentell-methodisch geschulte Psychologen und Mediziner den Grundlagen menschlicher Wahrnehmung zuwenden und aufgrund ihrer musischen Interessen die Musik und das Hören zu einem herausragenden Untersuchungsgegenstand erklären. Ausgehend vom Paradigma des ‚inneren Hörens', einer aktiven Apperzeption, der Bildung eines musikalischen Vorstellungsraumes, wird die Struktur musikalischer Phänomene am Schnittpunkt von deskriptiven und experimentellen Verfahren bestimmt. Die Skalierung von Empfindungen und die Normierung von Tests wird in der Psychiatrie und in der Klinik erprobt, erstreckt sich auch auf die Ergründung akustischer Anomalien und Pathologien und öffnet auf der Basis von Gedächtnis- und Intelligenztests den Raum für kulturvergleichende Untersuchungen mit der Aussicht auf eine empirische Validierung.

2. Seit Helmholtz hat der konsequent naturwissenschaftliche Zugriff auf Musik Konsequenzen für das Verständnis von Musik als Medium und für die mathematische Begründung der ästhetischen Wirkungen von Musik (Konsonanztheorie). Mit der medientechnischen Zäsur, die die Einführung des Phonographen darstellt, wird die ästhetische Reflexion über Musik im Medium der Sprache ergänzt durch tonometrische und frequenzanalytische Messungen. Die Vermittlung physiologischer Gegebenheiten mit den durch Musik ausgelösten Gemütsbewegungen, die Wirksamkeit der mathematischen Form kraft der Vermittlung der Sinnesempfindung stehen im Mittelpunkt der Arbeiten von Helmholtz. Die Generation von Helmholtz etabliert und institutionalisiert eine Kultur des Messens und der Veranschaulichung von Leistung und Arbeit (graphische Kurven, Myographie), die für die Metaphorik und Modellierung von Wissen sowie für seine Repräsentationsformen in der experimentellen Psychologie und Musikpsychologie ausschlaggebend wird.

3. Stumpfs unvollendet gebliebene *Tonpsychologie*[4] stellt eine Reaktion auf Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen*[5] dar und muss sich neben Hugo Riemanns

[4] Carl Stumpf, Tonpsychologie, Bd. 1, Leipzig 1883; Bd. 2, Leipzig 1890.

[5] Hermann von Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig [6]1913 [erschienen 1863].

Funktionsharmonik und Schäfkes Energetik behaupten. Stumpf verspricht sich die prinzipielle Begründung der psychologischen Eigenarten des Hörens in ihrer differenten Gesetzlichkeit. Musik erscheint hinsichtlich der durch Stumpf initiierten Datenkampagnen zur systematischen Dokumentation und Analyse außereuropäischer Musik forschungsmethodisch (statistische Urteilsreihen, Verbalisierung von Urteilen, Selbstbeobachtung, Unterscheidungsfähigkeit) und in historischer sowie kulturübergreifender Perspektive als ein Gebiet, in dem der Zusammenhang von Empfinden und Denken, sinnlicher Wahrnehmung und intellektueller Betätigung, in singulärer und vielfältiger Form erforscht werden kann[6]. Stumpfs Projekt kann allerdings die Wahrnehmungslehre einerseits und die Erkenntnislehre andererseits nicht mehr miteinander vermitteln. Es siedelt sich außerhalb des Diskurses über Musik an, der sich im 19. Jahrhundert um den pathetischen Musikbegriff, seine Institutionen und Wahrnehmungsmechanismen herum ausgebildet hatte.

4. Der aus Niederbayern gebürtige Stumpf erhielt seine wissenschaftliche Prägung im böhmisch-österreichischen und süddeutschen Raum (Würzburg, Prag, München), bevor er 1894 nach Berlin berufen wurde. In der Konsolidierungsphase der experimentellen und zugleich philosophisch fundierten Psychologie in Preußen bedeutet die Geborgenheit im System- und Sammlungsgeist des 19. Jahrhunderts zugleich eine erstaunliche interdisziplinäre und forschungspolitische Offenheit. Offenbar bruchlos etabliert Stumpf sein 1898 gegründetes Institut in den neuen Aufschreibesystemen und Archivierungstechniken um 1900. Eine Institution wie das Berliner Phonogramm-Archiv, die auf eine Privatsammlung zurückging, die maßgeblich aus dem Familienkapital der Stumpfs (Vater: Gerichtsarzt) und Hornbostels (Vater: Hof- und Gerichtsadvokat) finanziert wurde, sollte ursprünglich die Datenbasis für eine nomothetisch ausgerichtete Forschung zur Verfügung stellen. Das Archiv war am Psychologischen Institut angesiedelt.

5. Mit der neuen Medienpraxis bei der Untersuchung außereuropäischer Musik entstehen Arbeits- und Archivierformen sowie analytische Prozeduren, die der traditionellen Musikwissenschaft fremd sind. Die akustischen Untersuchungen und das Abhören der Walzen stellen einen permanenten Hörversuch, eine Dechiffrierung unter Laborbedingungen dar. Jenseits einer schrift- und notentextfixierten Philologie wird Musik als etwas in erster Linie Klingendes rehabilitiert. Akroamatisches Urteilen, das heißt eine auf das Hören fixierte Vernunft, die aus dem vorrangig visuell operierenden abendländischen Vernunftbegriff verdrängt wurde[7], erlebt hier eine Renaissance. Die aus der Fremde eingesandten Aufnahmen sind scheinbar autorenlose Schallaufzeichnungen. Sie gehen auf Musizieren als eine Tätigkeit zurück, die Tonspuren hinterlässt. Frei von ästhetischer Werturteilsbildung auf der Basis stilvergleichender Betrachtung, wie sie in der akademischen Musikforschung

[6] Stumpf 1883 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 6.
[7] Themenheft Das Ohr als Erkenntnisorgan in: Paragrana 2/1-2, Berlin 1993.

gepflegt wurde, führen ihre vergleichenden Schallanalysen auf der Basis mehrerer tausend Aufnahmen zu einer Kartographie musikalischer Tonsysteme, der die reale Geographie internationaler Missionierung und kolonialer Eroberung zugrunde liegt.

6. Dennoch gibt es Rückbindungsversuche an Musik als Tonkunst, die in der Forschung der Musikethnologie und Musikpsychologie sichtbar werden. Die Suche nach den Ursprüngen der Musik ist stets als Beitrag zur Aufklärung über die Ursprünge und über die ästhetischen Gesetze der Tonkunst zu lesen. Forschung und Analyse sollen zudem auf die Tonkunst der Gegenwart beziehbar bleiben. Insofern sucht sich auch musikethnologische und musikpsychologische Forschung ihren analytischen und historisch akzentuierten Erkenntnisgewinn über Tonkunst zu legitimieren.

Die Professionalisierung dieser Wissenschaften – der kulturvergleichenden Psychologie und vergleichenden Musikforschung –, die Methoden und forschungspolitischen Initiativen, mit deren Hilfe sie Autorität erlangte, die grundsätzliche Wandlung dessen, was unter Musik im Aufschreibesystem 1900 verstanden oder technisch simuliert wurde, können hier nicht erschöpfend dargestellt werden[8]. Es lassen sich jedoch (1) Berührungspunkte und institutionelle Schnittstellen zwischen der akademischen universitären Musikwissenschaft und der vergleichenden Musikforschung darstellen. (2) Schließlich kann die methodische und konzeptionelle Profilierung der völkervergleichenden Psychologie und der vergleichenden Musikforschung beschrieben werden. Sie bildeten eine Wissenschaftspraxis aus, die sich stark von musikgeschichtlichen und stilkritischen Zugängen der klassischen Musikforschung unterschied.

1.

Das Prestige der Musik als Domäne der Deutschen[9] ist für beide Forschungsrichtungen verbindlich. Hier bestätigt sich die Ausgangsthese des Tagungsprojekts *Konzert und Konkurrenz*, der zufolge die Begründung der Kunstwissenschaften und, so wäre zu ergänzen, neuer vergleichender, kunstbasierter Disziplinen (Ethnomusikologie), aus den Künsten heraus erfolgte. Die Prämisse der Vorherrschaft deutscher Musik galt uneingeschränkt, konnte wegen der ‚geistigen Unbestimmtheit der Musik' aber kaum stichhaltig nachgewiesen werden. Theoriegeleitete wissenschaftliche und empirisch-psychologische Untersuchungen über Musik im allgemeinen

[8] Die Konstellation wird beleuchtet in Sebastian Klotz, Hören, Archivieren, Messen – zur ambivalenten Modernität Musikethnologischer Praxis bei Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel, in: Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, hg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart und Weimar 2000, S. 196–212.

[9] Vgl. Music and German national identity, hg. v. Celia Applegate und Pamela Potter, Chicago 2002.

hatten in Deutschland scheinbar, da sie sich gleichsam einem privilegierten Gegenstand widmeten, gute Aussichten auf überfachliche Wahrnehmung.

Des Weiteren zehren beide Orientierungen von der Übereinkunft unter den kulturellen Eliten Preußens zur Etablierung eines Systems von Forschung und Wissenschaften[10]. Ebenso verbindlich war die Suche nach den Ursprüngen[11], nach „allgemein-menschlichen Grundlagen der Tonkunst", denn sie stellte für die Musikhistoriker eine Voraussetzung für die Etablierung von Kunstgesetzen dar[12].

Die Historizität von Tonsystemen und von musikalischen Stilen wird zwar die Allgemeingültigkeit dieser Gesetze zusehends untergraben, ist aber zunächst Voraussetzung für die Erkenntnis von sich wandelnden Stilprinzipien. Hermann von Helmholtz will den jeweiligen physiologischen Gegebenheiten die aktuell gültigen ästhetischen Stilprinzipien an die Seite geben[13]. Der Physiologe und Physiker von Helmholtz sucht nach Grundprinzipien der Kunststile der verschiedenen Kunstschulen[14], die nur Resultat historisch und ästhetisch-psychologischer, nicht technisch-naturwissenschaftlicher Forschung sein könnte.

Das Arsenal analytischer Techniken, das in der akademischen Musikforschung entwickelt wurde, wird in der vergleichenden Forschung aufgegriffen und fortentwickelt. Eine hochdifferenzierte protokollartige Transkription wird auch die fremdesten Melodien noch zurückführen in das Medium vertrauter Notensysteme. Allerdings stehen dann nicht mehr stilistisch-ästhetische Studien, sondern tonsystematische Vergleiche im Mittelpunkt der Auswertung. Anhand ethnologischer Materialien werden darüber hinaus Transkriptionen entwickelt, die exotische Melodien in direkter Weise vergleichbar machen möchten. Auch diese umstrittenen und heftig diskutierten Verfahren wählen noch die Notation als Referenzsystem (so bei Hugo Riemann, Georg Capellen, Abraham Jeremias Polak[15]).

In diesen Zugriffen auf Musik sind normative Implikationen gültig, die sich gleichermaßen auf die Musiktheorie und die Musikproduktion erstrecken: die Forscher gehen stillschweigend davon aus, ‚die Sache selbst' zu erschließen. Von Helmholtz entwickelt ausgehend vom Hörvorgang eine Theorie der Musik, in der

---

10 Vgl. die Einleitung in: Max Weber, Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921, hg. v. Christoph Braun und Ludwig Finscher, Tübingen 2004 (= Max Weber Gesamtausgabe I/14) [kommentierte Herausgabe des durch Weber bereits 1912 fixierten so genannten musiksoziologischen Fragments], S. 36f.

11 Vgl. Rehding 2000 (wie Anm. 2).

12 Vgl. Erich von Hornbostel und Carl Stumpf, Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, in: Bericht über den IV. Kongreß für Experimentelle Psychologie in Innsbruck 19. bis 22. April 1910, hg. v. Friedrich Schumann, Leipzig 1911, S. 256-269.

13 Vgl. die Einleitung in: Weber 2004 (wie Anm. 10), S. 38f.

14 Vgl. von Helmholtz 1913 (wie Anm. 5), S. 387.

15 Vgl. Peter Revers, Zur Theorie und Ästhetik der Harmonisierung exotischer Melodien im frühen 20. Jahrhundert, in: Musiktheorie 7, 1992, S. 3-24.

physiologische und psychologische Evidenz zum Tragen komme[16]. Hugo Riemanns frühe Überlegungen zur musikalischen Logik und Harmonie[17] sollen sogar hilfreich für die Komposition sein. Adler verspricht sich eine kathartische Wirkung auf die Kunstproduktion und von seinem 1885 formulierten Programm nicht weniger als einen Brückenschlag von der Musikwissenschaft zur Musikkultur[18].

Die empirische Validierung wird nicht nur in den empirisch operierenden Disziplinen forschungsleitend: Guido Adler, der bei Christian von Ehrenfels, Alexius Meinong, Ernst Mach, Carl Stumpf und Max Planck lernte[19], bemühte sich um die Anwendung empirischer Kriterien auf seine Forschungsgegenstände, zu denen das Kunstwerk, die Kriterien des Kunstschönen, die Validierung von Kunstgesetzen und der Stilbegriff zählten. Auf diese Weise möchte Adler die Musikwissenschaft auf den Boden der *exacten Wissenschaften* stellen, erst in zweiter Linie im Lager der Geisteswissenschaften ansiedeln.

Auch bei der Suche nach umfassenden kognitiven Konzepten[20] beschreiten Hugo Riemann und Guido Adler ähnliche Pfade. Die psychologisch-phänomenologischen Zugänge bei Riemann und Adler erweisen sich als kompatibel mit den musikpsychologischen Überlegungen und Experimenten Carl Stumpfs: die Prämisse vom Musikhören als aktiver Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes, wie sie Riemann in differenzierter Weise erkundet, war bereits Herbart vertraut[21]. Dessen Etablierung des Musikhörens als Form des musikalischen Denkens, der ein kognitives Moment eigen ist, wird durch Stumpf und andere Wissenschaftler gegen 1900 wieder aufgegriffen werden[22].

---

[16] Vgl. Marc Leman und Albrecht Schneider, Systematic, Cognitive and Historical Approaches in Musicology, in: Music, gestalt and computing: studies in cognitive and systematic musicology, hg. v. Marc Leman, Berlin 1997, S. 13-29, hier S. 14.

[17] Vgl. den Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen in diesem Band.

[18] Vgl. Adler 1885 (wie Anm. 2).

[19] Mach und Planck legten Schriften zur Musik vor: Ernst Mach, Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. Populär für Musiker dargestellt, Graz 1866 (Reprint Vaduz 1985); Max Planck, Die natürliche Stimmung der modernen Vokalmusik, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 9, 1893, S. 418-440. Vgl. auch Jukka Louhivuori, Empiricism, Gestalt Qualities, and Determination of Style: Some Remarks concerning the relationship of Guido Adler to Richard Wallaschek, Alexius Meinong, Christian von Ehrenfels and Robert Lach, in: Music, gestalt and computing: studies in cognitive and systematic musicology, hg. v. Marc Leman, Berlin u.a. 1997, S. 30-41.

[20] Vgl. Helga de la Motte-Haber und Peter Nitsch, Begründungen musiktheoretischer Systeme, in: Systematische Musikwissenschaft, hg. v. Carl Dahlhaus, Wiesbaden 1982 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), S. 49-79, hier S. 69.

[21] Vgl. Johann Friedrich Herbart, Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre [1811] in: ders., Schriften zur Psychologie: Dritter Theil. Kleiner Abhandlungen zur Psychologie, Leipzig 1851, S. 96-118.

[22] Vgl. Margret Kaiser-El-Safti, Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung, Würzburg 2001.

Riemann, der Vorlesungen bei Helmholtz besucht hatte, kann daraufhin tatsächlich als Systematiker bezeichnet werden[23]. In Stumpfs Suchbewegung nach der Distanz von Bach zu Nuskilusta geht es implizit auch um die Frage, ob logische Aktivitäten in außereuropäischer Musik nachweisbar sind, wie sie in einer Tonpsychologie abgebildet werden könnten und ob diese sich noch auf einen gemeinsamen Entwurf des Menschen beziehen lassen.

Als institutionelle Schnittstellen für beide Gebiete musikwissenschaftlicher Forschung trugen die philosophischen Fakultäten, akademische Gesellschaften und Fachverbände, Periodika und Einrichtungen wie Musikinstrumentenmuseen zum Erfahrungsaustausch und zur Schärfung der beiden Forschungsprofile bei. An den philosophischen Fakultäten waren sowohl die Lehrstühle für Philosophie, die zunehmend durch Psychologen oder naturwissenschaftlich orientierte Psychologen erweitert oder ersetzt wurden[24], als auch für Musikwissenschaft vertreten. An den Universitäten Berlin, Leipzig, Wien und Graz entwickelten sich Kooperationen zwischen den Disziplinen, so dass empirische und musiksystematisch arbeitende Wissenschaftler, die sich außerhalb der Fachmusikwissenschaft qualifiziert hatten, nun von letzterer wahrgenommen werden und mit Lehrangeboten zur Instrumentenkunde, Akustik und außereuropäischer Musik auf zunehmende Akzeptanz stoßen. Wichtige Plattform für diese Praxis von Musikwissenschaft wurde die 1885 durch Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler gegründete *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, in der eine integrative Musikforschung repräsentiert wurde, die musikhistorisch akzentuierte Erkenntnisse ebenso zuließ wie den Methodenkreis der sogenannten Hilfswissenschaften, die ein Keimzelle musiksystematischer Forschung darstellten.

In Musikinstrumentenmuseen konnte sich der Erfahrungsaustausch zwischen der historischen Aufführungspraxis abendländischer Musik und den außereuropäischen Musikformen entfalten. Dies wird durch die schallplattenpädagogischen Initiativen von Curt Sachs und ähnliche aufführungspädagogische Projekte am Leipziger Musikinstrumentenmuseum belegt. Das Interesse an exotischer Musik bescherte den Museen außergewöhnliche Ausstellungsstücke. In Stumpfs Projekt eines zentralen Museums der Tonkunst, das er in den 1920er Jahren lancierte, sollte die Trennung außereuropäischer und abendländischer Musik dann gänzlich aufgegeben werden. Zudem erwartete sich der Initiator Impulse für die Musik der Gegenwart, die, wie es die Bezeichnung der Museums signalisiert, doch am pathetischen Leitbegriff von Musik als *Tonkunst* festhielt: historisch und ethnologisch

[23] Vgl. Helga de la Motte-Haber, Musikalische Logik: Über das System von Hugo Riemann, in: Musiktheorie, hg. v. ders. und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), S. 203-223.

[24] Vgl. Mitchell G. Ash, Gestalt psychology in German culture, 1890-1967: holism and the quest for objectivity, Cambridge 1995, S. 1-99.

orientierte Musikforschung sollte auf die Kultur der Gegenwart ausstrahlen – ein Gedanke, der auch Guido Adler umtrieb.

Der Stellenwert früher musikethnologischer Forschung wird an der Wahrnehmung durch Soziologen und Ökonomen sowie durch Vertreter weiterer Disziplinen besonders deutlich: Georg Simmel schwebte ein Dissertationsprojekt über die Anfänge der Musik vor, die er unter ethnologischen und psychologischen Vorzeichen untersuchte[25]. Darüber hinaus kam in der Diagnostik der Moderne, die Rettungsversuche gegen die nivellierende Verwestlichung unternahm und die Krise der Künste konstatierte, den Impulsen aus anderen Kulturen eine besondere Bedeutung zu. Dies umfasste auch die Musik. Schließlich artikulierte Max Weber seine These von der Rationalisierung des Abendlandes anhand des Wandels der *technischen Culturmittel*. Paradigmatisch manifestiert sich die Rationalisierung im Wandel der Tonsysteme[26]. Musik erhält somit eine Schlüsselfunktion in Webers *Sociologie der Cultur-Inhalte*, wobei von Helmholtz, Erich von Hornbostel und Hugo Riemann zu Webers Gewährsleuten zählten.

2.

Sowohl für die musikpsychologische als auch die musikethnologische Forschung wurde die Anknüpfung an empiristische, erfahrungsbezogene Traditionen ausschlaggebend. Die durch Kurt Blaukopf für den österreichisch-böhmischen Kulturraum beschriebenen Traditionen empiristischer Forschung zeichnen sich durch fünf Merkmale aus[27]: Anstelle von Spekulationen werden empirische Erhebungen präferiert; es erfolgt eine Abwendung vom deutschen Idealismus; es herrscht das Bemühen vor, die Natur- und Geisteswissenschaften nicht voneinander abzugrenzen; die Geisteswissenschaftler nehmen Anteil an Fragen der Naturwissenschaftler; es besteht die Absicht, die gewonnenen Erkenntnisse zu popularisieren und für die soziale Praxis nutzbar zu machen.

Viele biographische Spuren der im vorliegenden Text erwähnten Forscher weisen nach Österreich und Böhmen. Zudem sticht die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Natur- und Geisteswissenschaften ins Auge: Gustav Theodor Fechner, der Mitbegründer der Psychophysik, war ein begabter Dichter, dessen Texte vertont wurden. Stumpf wirkte in Würzburg, Prag und München. Als musikalischer Autodidakt wollte er zunächst Musiker werden. Hornbostel, ein promovierter

---

[25] Vgl. Georg Simmel, Psychologische und ethnologische Studien über Musik, in: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 13. 1882, S. 261-305 und dazu Klaus Christian Köhnke, Der junge Simmel in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen, Frankfurt am Main 1996.

[26] Vgl. Weber 2004 (wie Anm. 10).

[27] Vgl. Kurt Blaukopf, Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie, Wien 1995 (= Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1), S. 20.

Chemiker, der dann an Stumpfs Berliner Psychologischem Institut arbeitete, stammte aus Wien. Seine Mutter war k.u.k. Kammersängerin. Der Experimentalphysiker Ernst Mach förderte den Musiktheoretiker Eduard Kulke und den Komponisten Wilhelm Kienzl. Ludwig Boltzmann und Christian von Ehrenfels nahmen Musikunterricht bei Bruckner. Die Ausstrahlung von Riegls Konzept des Kunstwollens auf Max Weber und Guido Adler ist nachweisbar[28]. Riegl war Schüler Brentanos, ebenso wie Carl Stumpf. Dass Guido Adler bei von Ehrenfels, Meinong, Mach, Stumpf und Planck lernte, wurde bereits erwähnt. Max Weber konnte sich ein genaues musikalisches Urteil bilden[29]. Auf dieser Basis war er in der Lage, die phonographischen Aufnahmen mit den Ohren eines Musikkundigen zu verfolgen und die Erkenntnisse der vergleichenden Musikforschung auf bestechendem Niveau und mit enormer Detailkenntnis in seine Argumentation einzufügen.

Das empirische Dispositiv führte nun in Verbindung mit neuen Kulturtheorien zu Konzepten, die keine Entsprechung in der akademischen Musikforschung fanden. Das Interesse des Juristen und Völkerkundlers Richard Thurnwald an Kulturkomplexen, in denen Merkmalskomplexe identifizierbar waren, überhaupt sein Verständnis von Kultur als Prozess[30], konnte in hohem Maß anhand von Musik erprobt und erhärtet werden. Die Neugier an Normierungsmechanismen, an Maßnormen, an Kriterien der Vergleichbarkeit konnte in Bezug auf Musikinstrumente als materieller Träger von Kulturen und den sie repräsentierenden Ton- und Stimmungssystemen entfaltet werden. In diesem Kontext reifte die Überzeugung, dass die Entwicklung kulturadäquater Perspektiven notwendig sei.

Ausgangspunkt bei den instrumentenkundlichen Untersuchungen waren Instrumente, deren Messung und Vergleich eine datenintensive Auswertung einer zunächst theorie- und zu großen Teilen schriftlosen Praxis ermöglichte.

Die Untersuchungen in Stumpfs Institut und dem durch ihn initiierten und geleiteten Berliner Phonogramm-Archiv wären in ein forschungsstrategisches und epistemisches Szenario einzureihen, das als Experimentalisierung des Lebens treffend apostrophiert wurde[31]. Die ausgeklügelten, mit dem Phonographen vorzunehmenden Versuchsreihen, tonometrischen Messungen, Überprüfungen von Hörschwellen, Reiz- und Reaktionszeiten sowie von höheren Gedächtnisfunktionen sind das psychoakustische Äquivalent dieser Experimentalisierung. Völkerver-

[28] Vgl. ebd., S. 134f.

[29] Vgl. die Einleitung in: Weber 2004 (wie Anm. 10), S. 2-36.

[30] Vgl. Martin Müller und Sören Wendelborn, Wege der Rekonstruktion des Fremden: Historische Aspekte kulturvergleichender Forschung, in: Der Name des Fremden, hg. v. Ralf-Dietmar Hegel und M. Müller, Berlin 1998, S. 35-68 und Sebastian Klotz, Musikforschung als Kulturvergleich. 1911: Erich von Hornbostel entwickelt akustische Kriterien für die kulturelle Zuordnung, in: Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit, hg. v. Alexander Honold und Klaus R. Scherpe, Stuttgart und Weimar 2004, S. 407-414.

[31] Vgl. Die Experimentalisierung des Lebens: Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950, hg. v. Hans-Jörg Rheinberger, Berlin 1993.

gleichende Psychologie und Musikforschung studierten das Fremde nicht nur anhand von Instrumenten und Tonsystemen, sondern auch mittels phonographischer Aufnahmen: das Fremde schreibt sich hier in dem Moment auf, in dem es aktiv wird. Performativität als Dimension phonographischer Aufnahmen und von Versuchsreihen im Feld ist bisher kaum thematisiert worden.

Fremde Musik formierte sich zu einer Herausforderung, die nicht nur messtechnisch zu meistern war. Sie wurde zu einer kulturellen Praxis eigenen Rechts, die es auch erforderlich machte, sich in sie hineinzuhören. Stumpf hält damit einen hermeneutischen Raum offen, dessen Zugänge durch statistische Verfahren, experimentalpsychologische Untersuchungen, Fragebögen, Normierungen und Protokollmethoden beinahe verstellt waren. Im Rahmen einer Kultur der Messung und des Experiments, die Prozeduren und Konzepte wie Mechanismus, Funktionalität, Apparatur, Normierung favorisierte, konnte nicht mehr klar gesagt werden, worauf sich dieses Hineinhören richten sollte. Forschungspolitisch war der ‚ganze Mensch', den Stumpf und Hornbostel prinzipiell im Blick hatten, obgleich sie dessen Fremdheit einräumten und sich vom ideal lückenlosen Verstehens verabschiedeten, nicht mehr zu realisieren.

Man werfe dazu einen Blick auf das Schicksal der 3150 Ethnologica, die Richard Thurnwald im Auftrag des Königlichen Völkerkundemuseums auf seinen Reisen im Bismarck-Archipel zusammengetragen hatte[32]. Sie wurden an die Spezialinstitute im Reich verteilt und dort analysiert. Die Legitimation völkervergleichender Forschungen, an der die Musikforschung einen bedeutenden Anteil hatte, hätte nicht mehr vor dem Hintergrund der Geisteswissenschaften, sondern der Kolonialforschung erfolgen müssen. Rechtsvergleichende Forschungen hatten Fragebögen und Dokumentationsformen entwickelt, die in der Völkerkunde und der musikethnologischen Erhebung im Feld aufgegriffen wurden[33]. Der Mitbegründer der Gestaltpsychologie und Arbeitspartner Hornbostels, Max Wertheimer, war kriminalistisch gebildet, Stumpf statistisch versiert. Stumpf konnte jedoch seinen Zugang zu fremden Kulturen, der über die Musik und musikalische Wahrnehmung grundlegende Einsichten über kulturelle Verwandtschaften und differenzierte anthropologische Potenziale zeitigen sollte, den entscheidenden Institutionen nicht plausibel machen. Das Phonogramm-Archiv war chronisch unterfinanziert. Musik, gefasst als Tonkunst, blieb mit dem Stigma einer Kunstform behaftet, die im Raum des rein ästhetischen zu sich kam. Kulturell und kulturpolitisch relevante Projektionen auf Musik waren in Gestalt der Denkfigur von Musik als Kunst der Deutschen erschöpfend besetzt. Diese Projektion konnte im Sinne einer Er-

[32] Vgl. Marion Melk-Koch, Auf der Suche nach der menschlichen Gesellschaft: Richard Thurnwald, Berlin 1989 (= Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin 46).

[33] Dies wird anschaulich in Vorschläge zur psychologischen Untersuchung primitiver Menschen. Ges. und hg. vom Institut für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung. 1. Teil, Leipzig 1912 (= Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung 5). Vgl. Klotz 2004 (wie Anm. 30).

schließungsfunktion für Musik anderer Kulturen nicht aufgeteilt werden – zumindest nicht in den Augen der kultur- und bildungspolitisch Verantwortlichen. Stumpfs Zentralmuseum ist nicht gegründet worden.

Die ‚Dunkelheit' der Dichtung als Herausforderung der Philologie

Carlos Spoerhase

Clamitas tenebricosam esse Flacci dictionem, sed eruditis vel in primis admirabilis est erudita perspicuitas. Proinde colligis, opinor, in te tenebras esse, non in autore. Tu in quemcunque scriptorem incideris, modo laudatum, noctem istam tecum circumfers. Vociferaris spinosum esse librum, sed tui pedes spinas habent, non locus: caligas in sole, et lux ipsa tuis oculis noctuinis pro caligine est.[1]

Si non vis intelligi, debes negligi.[2]

Die Nachtigall wird ihren Gesang nicht gegen den Ruf des Kuckucks eintauschen wollen, bloß weil der Ruf des Kuckucks dem Esel deutlicher und verständlicher scheint.[3] Doch wie steht es mit der Deutlichkeit und Verständlichkeit der Dichtung? In ihrem Kommentar der *Sonette an Orpheus* heben die Herausgeber der maßgeblichen Rilke-Werkausgabe hervor, dass die Bedeutung dieses Gedichtzyklus „unbestimmt", „ambivalent", „offen", „in der Schwebe bleibend", „nicht in der einen oder anderen Richtung festlegbar" und „inhaltlich nicht näher festlegbar[…]" sei, dass dieses Werk Rilkes von „Esoterik", „Inhaltslosigkeit", „Evokati-

---

[1] Erasmus von Rotterdam: De conscribendis epistolis, hg. v. Jean-Claude Margolin, in: Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami, Reihe I, Bd. 2. Amsterdam 1971, S. 153-579, hier S. 219.

[2] John Locke: An Essay Concerning Human Understanding, hg. v. Peter H. Nidditch. Oxford 1975, S. 481 (Book III, Chap. IX, § 10).

[3] Erasmus, De conscribendis epistolis, S. 220: „An luscinia commutabit cum cuculo modulos suos, propterea quod asello iudici planius et intelligibilius canit cuculus?"

onen", „Schweigen", „Unbestimmtheit" und „Offenheit" charakterisiert sei: Rilkes Poetik münde in ein „Verharren an der Grenze des Schweigens".[4] Was aber ist genau mit diesen Hinweisen auf die *obscuritas* der Rilke'schen Dichtung gemeint?

Wenn man Näheres über die spezifische ‚Dunkelheit' ästhetischer Artefakte erfahren möchte und dafür die relevanten Einträge in historischen Begriffslexika heranzieht, ist auffällig, dass die begriffshistorischen Überblicksdarstellungen in der Regel weite Teile des 19. Jahrhunderts auslassen.[5] So finden sich im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* für den Terminus *obscuritas* keine Nachweise für den Zeitraum zwischen Friedrich Schlegel und Baudelaire und im Eintrag zur *Amphibolie, Ambiguität* mit Ausnahme von einigen Stellen aus der Hegel'schen Ästhetik keine Nachweise für den Zeitraum zwischen Jean Paul und Nietzsche.

In einer Hinsicht ist diese ‚Lücke' nicht überraschend: Die Konjunkturen ästhetischer ‚Dunkelheit' und Ambiguität werden gemeinhin auf den Zeitraum um 1800 und auf die Zeitspanne nach 1900 datiert. Frühromantik und ‚klassische' Moderne gelten als Höhepunkte ästhetischer ‚Dunkelheit' und Ambiguität. Die Frage nun, weshalb weite Teile des 19. Jahrhunderts gemeinhin als Epoche der Verständlichkeit und Eindeutigkeit charakterisiert werden (wenn man die weitgehende Abwesenheit von ‚Dunkelheit' und Ambiguität so deuten darf), wird im Folgenden ebenso aufgeworfen wie die Frage, ob die Konzepte der ‚Dunkelheit' und Ambiguität, die das 19. Jahrhundert einrahmen, sich überhaupt auf ähnliche Phänomenbestände beziehen lassen.

‚Dunkelheit' als rhetorischer Mangel

Während Ambiguität (*ambiguitas*) in erster Linie eine linguistische Kategorie ist, kann Unverständlichkeit (*obscuritas*), wie sich an der Geschichte des Begriffs ablesen lässt, eine rhetorische, eine hermeneutische oder eine ästhetische Kategorie sein. Die begriffshistorischen Studien zur ‚Dunkelheit' und Unverständlichkeit in der Antike,[6] hier vor allem in den Rhetoriken von Aristoteles und Quintilian, lassen

---

[4] Manfred Engel und Ulrich Fülleborn: Noch einmal zur Freiheit des Lesers, in: Rainer Maria Rilke: Werke, Bd. 2: Gedichte 1910-1926. Frankfurt am Main 1996, S. 714-717.

[5] Vgl. Roland Bernecker und Thomas Steinfeld: Amphibolie, Ambiguität, in: Historisches Wörterbuch des Rhetorik, hg. v. Gert Ueding, Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 436-444; Christine Walde, Rüdiger Brandt, Jürgen Fröhlich und Kurt Otto Seidel: Obscuritas, in: ebd., Bd. 6. Tübingen 2003, Sp. 358-383; Guido Naschert: Unverständlichkeit, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 11. Basel 2001, Sp. 336-339; Christoph Bode: Ambiguität, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Harald Fricke u. a., Bd. 1. Berlin und New York 1997, S. 67-70.

[6] Vgl. Manfred Fuhrmann: Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike, in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hg. v. Wolfgang Iser (Poetik und Hermeneutik, Bd. II). München 1966, S. 47-72; Jaap Mansfeld: Prolegomena. Questions to be Settled Before the Study of an Author, or a Text. Leiden

sich dahingehend zusammenfassen, dass die Rhetorik „ihren praktischen Zielen entsprechend jedwede Form der Dunkelheit" in der Regel „als Mangel, als *vitium*" bewertet.[7] Diese generelle Einschätzung erfährt aber wenigstens zwei Einschränkungen: Erstens gebe es bestimmte Gegenstände, die sich auf Grund ihrer Komplexität nicht ohne Weiteres klar schildern lassen (*obscurum genus*), zweitens können andere rhetorische Gebote (wie die Kürze des Vortrags oder die Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit des Publikums) mit dem Verbot der ‚Dunkelheit' konfligieren, so dass unter Umständen ein bestimmter Grad an *obscuritas* hingenommen werden muss.

Bereits die antike Rhetorik verfügt über umfassende Darstellungen der möglichen Ursachen für ‚Dunkelheit'. Hier lassen sich fünf Ursachentypen unterscheiden: (a) auf der materialen Ebene Homophonien und Homographien (b) auf der lexikalischen Ebene seltene Wörter, Archaismen, Neologismen, Regionalismen, Fachwörter und Fremdwörter; (c) auf der syntaktischen Ebene unklare Zuordnungen der Satzglieder oder das Fehlen von Satzgliedern;[8] (d) auf der figuralen Ebene Formen wie Metapher, Allegorie oder Rätsel; (e) auf der epistemischen Ebene der Voraussetzungsreichtum der Darstellung oder die Komplexität des Gegenstandes.[9] Wie dieser systematisch unvollständige Katalog zeigt, kann es zu rhetorischen Zielkonflikten kommen, wenn potentiell verständniserschwerende lexikalische, syntaktische oder figurale ‚Elemente' und ‚Strukturen' herangezogen werden müssen, um die Güte des rhetorischen Artefakts zu gewährleisten. Wenn ‚Dunkelheit' in bestimmten Fällen hinzunehmen ist, so ist sie im Rahmen der rhetorischen Analyse aber nicht mehr als eine situativ (*faute de mieux*) geduldete Gegenstandseigenschaft.

Eine Würdigung der ‚Dunkelheit' als Phänomen mit künstlerischem Eigenrecht kam auch in der Antike „erst für die zweckfreie literarästhetische Erörterung

---

1994.

[7] Fuhrmann 1966 (wie Anm. 6), S. 51. Vgl. für den Zeitraum zwischen Spätantike und früher Neuzeit die wegweisende Studie von Päivi Mehtonen: Obscure Language, Unclear Literature: Theory and Practice from Quintilian to the Enlightenment. Helsinki 2003. Vgl. auch Päivi Mehtonen (Hg.): Illuminating Darkness: Approaches to Obscurity and Nothingness in Literature. Helsinki 2007; Karl-Heinz Göttert: Ringen um Verständlichkeit. Ein historischer Streifzug, in: DVjs 65, 1991, S. 1-14; Lutz Danneberg: Die Auslegungslehre des Christian Thomasius in der Tradition von Logik und Hermeneutik, in: Christian Thomasius (1655-1728). Neue Forschungen im Kontext der Frühaufklärung, hg. v. Friedrich Vollhardt. Tübingen 1997, S. 253-316, hier vor allem S. 302f.

[8] Das *vitium* der Kürze scheint sich in den antiken Rhetoriken meist weniger auf die gesamte Rede bzw. den gesamten Text zu beziehen (im Sinne einer Unverständlichkeit auf Grund des zu geringen Umfangs der ausdrücklichen Darstellung der Sache) als auf den einzelnen Satz (im Sinne der Unverständlichkeit auf Grund des Fortlassens nicht verständnisnotwendiger Satzglieder). Auch das der Kürze komplementäre *vitium* des Überflusses ergibt sich sowohl auf der Ebene des Satzes (etwa Unverständlichkeit auf Grund von *ornatus*) als auch auf der Ebene der Rede bzw. des Textes (etwa Unverständlichkeit auf Grund von *digressio*).

[9] Jan M. Ziolkowski: Theories of Obscurity in the Latin Tradition, in: Mediaevalia 19, 1996, S. 101-170. Dieser Ursachenkatalog wird in den Hermeneutiken der Frühen Neuzeit ergänzt.

in Betracht.“[10] Für ästhetische Artefakte gibt es also in den ‚ästhetischen‘ Theorien von Aristoteles, Demetrios oder Longin ausdrückliche – wenn auch gemäß der Lehre der *genera dicendi* genusabhängige, weil in der Regel auf den „erhabenen Stil“ bezogene – „Obskuritätslizenzen“. Die ‚ästhetischen‘ Normen erlauben eine Abweichung von den rhetorischen Normen. Die Obskuritätslizenzen ergeben sich hier vor dem Hintergrund einer Theorie des Interpretationsgegenstandes;[11] sie werden im Hinblick auf gegenstandsspezifische Eigenschaften und Funktionen einer bestimmten Artefaktgruppe ausgestellt. Das gilt nicht nur für die Literatur als suprarationale Rede, sondern etwa auch für die Bibel als superrationale Schrift: beiden werden gegenstandsspezifische und funktionsadäquate Obskuritätslizenzen eingeräumt.

‚Dunkelheit‘ als philologische ‚Hausaufgabe‘

Die Tatsache, dass ein schriftliches Artefakt eine hermeneutische Herausforderung darstellt (d. h. unverständlich oder schwerverständlich ist), ist eine Grundbedingung philologischer Forschung. Man muss nicht auf gegenstandsspezifische Obskuritätslizenzen abheben, um diese philologische Grundkonstellation zu würdigen. Ein ästhetisches Artefakt kann schon deshalb unverständlich oder schwer verständlich sein, weil der Interpret über ein bestimmtes verständnisrelevantes Hintergrundwissen nicht verfügt. Ebenso kann die Komplexität des Interpretationsgegenstandes für die Unverständlichkeit oder Schwerverständlichkeit verantwortlich zu machen sein. In beiden Fällen schließen sich an den Eindruck, etwas sei unverständlich, gewöhnlich jene Verfahren an, die man als philologische „Hausaufgaben“ bestimmen könnte.[12]

Die Hausaufgaben des Philologen können, je nach Ursache der Unverständlichkeit, ganz unterschiedliche Gestalt annehmen. Das Spektrum philologischer Hausaufgaben reicht hier von der Mehrfachlektüre bis hin zu umfassenden historischen Kontextualisierungsbemühungen. Mögen sich die Verständnishürden nun durch den Zeitabstand zwischen Produktion und Rezeption des Artefakts ergeben, mögen sie aus poetologischen oder taktischen Gründen vom Autor intendiert worden oder der komplexen Struktur des Interpretationsgegenstandes geschuldet

[10] Fuhrmann 1966 (wie Anm. 6), S. 51.

[11] Die Argumente für die Legitimität der Unzugänglichkeit der Bedeutungen heiliger Texte sind traditionell u. a. folgende: Diese Eigenschaft verhindere Trägheit im Umgang mit ihr und sporne den Eifer an, den Interpreten bewahre das vor der Selbsttäuschung, im vollständigen Besitz der Bedeutung des Textes zu sein und die Verborgenheit schütze die niedergelegten Wahrheiten vor den Missgriffen der Ungläubigen. Schließlich entspricht die Dignität ihres Gegenstandes der langen Mühen, um ihn zu erkennen.

[12] George Steiner: On Difficulty, in: ders.: On Difficulty and Other Essays. Oxford 1978, S. 18-47. Keine weiterführenden Überlegungen finden sich in dem Sammelband von Alan C. Purves: The Idea of Difficulty in Literature. Albany 1991.

sein: Maßgeblich ist hier zunächst nur, dass es sich bei diesem Unverständlichkeitsbegriff um eine Resdualkategorie handelt. Probleme bei der Bedeutungszuschreibung sind immer nur vorläufige, die durch philologische Arbeit an Text und Kontext gelöst werden können.[13]

Literarische Artefakte kann man, wie vieles andere auch, häufig nicht sofort verstehen; ihr Verständnis erfordert einen intensiven Einsatz hermeneutisch relevanter Ressourcen – und sei es ‚nur' Lebenszeit; man kann aber davon ausgehen, dass der Einsatz philologischer Arbeit sich lohnt und einer Auflösung der anfänglichen Unverständlichkeit dient. Dass viele ästhetische Artefakte nicht ohne Weiteres rezipierbar sind, sondern intensive Textarbeit, umfassende Lektürekompetenzen, ein umfangreiches Kontextwissen oder ein spezifisches Gegenstandswissen (wie das von den Strukturierungsformen und Funktionsweisen literarischer Artefakte) verlangen, um sich dem Betrachter zu erschließen, ist der Ausgangspunkt der Philologie.[14]

In gewisser Weise ist es dieser „‚konventionellen' Dunkelheit"[15] des schriftlichen Artefakts geschuldet, dass der Philologe mit seiner Arbeit überhaupt ansetzt: Die Kommentarbedürftigkeit des Interpretationsgegenstandes verweist auf die Explikationsleistungen der Philologen.[16] Das Kunstwerk mag anfänglich auf Grund seiner Unverständlichkeit frustrieren und provozieren: Der ‚konventionellen' Unverständlichkeit, die man auch als philologische Unverständlichkeit bezeichnen könnte, sind alle schriftlichen Artefakte wenigstens *prinzipiell* zugänglich. *Diese* Unverständlichkeit lässt sich durch philologische Arbeit *grundsätzlich* – wenn auch aus kontingenten Gründen nicht immer faktisch – in Verständlichkeit überführen. Eine spezifisch ästhetische Vieldeutigkeit (*ambiguitas*) oder Unverständlichkeit (*obscuritas*) ist damit noch nicht im Blick.

---

[13] I. A. Richards: Principles of Literary Criticism (1924). London 1983, S. 232 „The truth is that very much of the best poetry is necessarily ambiguous in its immediate effect. Even the most careful and responsive reader must re-read and do hard work before the poem forms itself clearly and unambiguously in his mind."

[14] So gesehen, ist auch für esoterische Texte lediglich eine „konventionelle" Dunkelheit zu veranschlagen; erweisen sie sich doch unter der Voraussetzung als verstehbar, dass der Leser einen bestimmten ‚Lektüreschlüssel' kennt oder eine bestimmte Lektüredisposition teilt. Vgl. Leo Strauss: Persecution and the Art of Writing (1941), in: ders.: Persecution and the Art of Writing. Glencoe 1952, S. 22-37.

[15] Fuhrmann 1966 (wie Anm. 6), S. 48.

[16] Ineke Sluiter: The Dialectics of Genre: Some Aspects of Secondary Literature and Genre in Antiquity, in: Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society, hg. v. Mary Depew und Dirk Obbink. Cambridge, Mass. 2000, S. 183-203.

‚Dunkelheit' als kontradiktorische Mehrdeutigkeit und komplementäre Vieldeutigkeit

In der Aufklärung ist hermeneutische Unzugänglichkeit in der Regel ein nur vorläufiges und instrumentelles Phänomen.[17] Es wäre aber falsch, wenn man in der Frühromantik eine radikale Abkehr von dieser Konzeption der Unverständlichkeit sehen würde.[18] Friedrich Schlegels Kritik an sprachlicher Esoterik in der Schrift *Über das Studium der Griechischen Poesie*[19] oder seine Kritik an Schlossers Mystizismus in *Der Deutsche Orpheus*[20] unterscheiden sich von ähnlichen aufklärerischen Positionen kaum.[21] Auch in der Frühromantik bleibt die Unverständlichkeit weitgehend in einen übergreifenden Verständlichkeitshorizont eingebettet; auch hier ist die Un-

[17] Dirk von Petersdorff: Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller. Tübingen 1996, S. 74.

[18] Vgl. zur Debatte um die Frühromantische Unverständlichkeit Wolfgang Frühwald: Der Zwang zur Verständlichkeit. August Wilhelm Schlegels Begründung romantischer Esoterik aus der Kritik rationalistischer Poetologie, in: Die literarische Frühromantik, hg. v. Silvio Vietta. Göttingen 1983, S. 129-148; Ernst Behler: Kunst der Interpretation vs. Dekonstruktivismus, in: Die Aktualität der Frühromantik, hg. v. Ernst Behler und Jochen Hörisch. Paderborn 1987, S. 141-160; Jure Zovko: Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik. Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 140-190; Gunter Scholz: Der rückwärtsgekehrte Prophet und der vorwärtsgewandte Poet, in: ders.: Zwischen Wissenschaftsanspruch und Orientierungsbedürfnis. Zu Grundlage und Wandel der Geisteswissenschaften. Frankfurt a. M. 1991, S. 309-331; Jürgen Fohrmann: Über die (Un-)Verständlichkeit, in: DVjs, 1994, 68, S. 197-213; Peter Schnyder: Je populärer, desto paradoxer. Friedrich Schlegel über Popularität und Unverständlichkeit, in: Popularität. Zum Problem von Esoterik und Exoterik in Literatur und Philosophie, hg. v. Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper und Dominik Müller. Würzburg 1999, S. 51-71; Martin Götze: Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik. Paderborn 2001, S. 231-246; Gunter Scholz: Das Unverständliche bei Chladenius und Friedrich Schlegel, in: Grenzen des Verstehens. Philosophische und humanwissenschaftliche Perspektiven, hg. v. Gudrun Kühne-Bertram und Gunter Scholz. Göttingen 2002, S. 17-33. Vgl. auch die von der oben vertretenen Perspektive abweichende Darstellung bei von Petersdorff 1996 (wie Anm. 17), S. 9-10: „Wo die Träger der Aufklärung ihre Programme noch weitgehend problemlos universalisierten und eine egalitäre Kommunikation prospektierten, entwickelt die romantische Intelligenz einen Exklusionscode, der die Inkommensurabilität des eigenen Wissens behauptet und sich gegen das Postulat diskursiver Explikation wendet."

[19] Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler (diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert als KA), Bd. 1, Paderborn 1979, S. 217-367.

[20] Friedrich Schlegel: Der deutsche Orpheus. Ein Beitrag zur neuesten Kirchengeschichte, in: KA, Bd. VIII, S. 3-11, S. 10: „*Mystiker* sind diejenigen, welche zu träge, sich der Allvollkommenheit unter den steten Hindernissen der Wirklichkeit dennoch handelnd und kämpfend unverrückt zu nähern, lieber gleich, durch gänzliche Verzichtleistung auf Wirklichkeit, eine volle Seligkeit im Traum, je nachdem man es nimmt, sehr wohlfeil oder auch sehr teuer erkauften." Wobei Schlosser daraufhin nicht einmal zugestanden wird, ein Mystiker zu sein, denn dazu mangele es ihm an Imaginationskraft. Vgl. dazu auch von Petersdorff 1996 (wie Anm. 17), S. 148-153.

[21] Wenn die Gruppe der Frühromantiker „den Kontrast eines messianischen Literaturkonzepts und einer gesellschaftlichen Minoritätserfahrung" aushalten muss, dann erleichterte ihnen ihre „Avantgardestilisierung", so von Petersdorff in bewusst anachronistischer Terminologie, „die Verarbeitung negativer Rezeptionserfahrungen": „wer sich zum Mystagogen oder Propheten erklärt, wird durch Ablehnung in seiner Rolle bestärkt" (von Petersdorff 1996, wie Anm. 17, S. 150, S. 434).

verstandenheit zunächst ein allenfalls vorläufiger Zustand, der später („im neunzehnten Jahrhundert") aufgelöst sein wird.[22]

Unterschiedliche Typen der Unverständlichkeit um 1800 lassen sich unterscheiden: (a) Unverständlichkeit auf Grund des Einzugs der Intentionssignale, (b) Unverständlichkeit auf Grund der Bedeutungskonzeption, (c) Unverständlichkeit auf Grund der Asymmetrie zwischen Textproduzent und Textrezipient, (d) Unverständlichkeit auf Grund der Konzeption des ästhetischen Artefakts.

Der Einzug oder die Destabilisierung der Intentionssignale im Text kann als eine unauflösbare *kontradiktorische* Mehrdeutigkeit rekonstruiert werden: Für einen Textabschnitt bieten sich unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen an, die sich gegenseitig ausschließen; auf Grund der Schwäche oder des ‚Schillerns' der Intentionssignale ist eine argumentativ gestützte Entscheidung zwischen den konkurrierenden Bedeutungszuschreibungen ebenso erforderlich wie unmöglich. Das epistemologische Problem, dass sich von Interpretenseite zwar die möglichen Bedeutungsalternativen angeben lassen, aber keine begründete Entscheidung für *eine* der Alternativen vorgenommen werden kann, ist auch im Kontext der frühromantischen ‚Hermeneutik' virulent.[23] Der vollständige Einzug oder die partielle Destabilisierung der Intentionssignale hat etwa zur Folge, dass eine große Unsicherheit hinsichtlich des ironischen Charakters einzelner Textstellen oder des Gesamttextes besteht. Einzug oder Destabilisierung der Intentionssignale können auch zur Folge haben, dass eine große Unsicherheit hinsichtlich der Frage besteht, ob bestimmte problematische Textelemente (wie offensichtliche Widersprüche) selbst Bedeutungsträger sind, d. h. ob ‚irritierende' Details eines Textes als bedeutungstragende konzipiert sind oder nicht. Entscheidend ist hier, dass die möglicherweise unauflösbare epistemische Unsicherheit bei der Bedeutungszuschreibung *keinen* hermeneutischen Pluralismus impliziert. Der Einzug der Intentionssignale hat nicht zur Konsequenz, dass der Text *vieldeutig* wird. Vielmehr wird einfach nur die Bedeu-

[22] Friedrich von Schlegel: Über die Unverständlichkeit, in: Athenäum 3, 1800, S. 337-354, S. 351-352. Diese *ernstzunehmenden* hermeneutischen Naherwartungen widersprechen einer Rekonstruktion der frühromantischen Unverständlichkeitstheorie, die darin bereits erste Ausprägungen dekonstruktivistischer Einsichten über die prinzipielle, weil den Eigenheiten der Sprache geschuldete, Unentscheidbarkeit der Bedeutungzuschreibung sehen will (vgl. u. a. Eckhard Schumacher: Das Ende der Ironie (um 1800/ um 2000), in: Internationale Zeitschrift für Philosophie 2003/1, S. 18-30).

[23] Die Einschränkung der adressierten Gemeinschaft (d. h. von „Konsensgebern", die als Evaluationsinstanz für die eigenen Wissensansprüche fungieren) muss nicht notwendig eine synchrone sein; sie kann auch auf einer diachronen Ebene operieren und potentielle Adressaten (und Konsensgeber) auf Grund von chronologischen Kriterien ausschließen. Dabei kann es sich um eine Immunisierungsstrategie handeln (musterhaft wären hier Schlegel und Nietzsche), wenn die Adressaten (und damit die eigentliche Evaluationsinstanz) der eigenen Texte zum Zeitpunkt ihrer Formierung und Formulierung noch gar nicht ‚anwesend' sind. So kann der Verweis auf das hermeneutische Privileg der Nachwelt dort als Immunisierungsstrategie eingesetzt werden, wo er den Zeitgenossen auf Grund ihrer Zeitgenossenschaft *grundsätzlich* abspricht, ein gültiges Urteil über den präsentierten Text fällen zu können. Den Zeitgenossen *muss* der Text unverständlich bleiben, da erst ein neues Zeitalter Rezipienten zur Verfügung stellen wird, die verständnisfähig sind. Es werden ‚kontrafaktische' Rezipienten adressiert.

tungszuschreibung in dem Sinne *unsicher*, dass die verschiedenen (mehr oder weniger plausiblen) Möglichkeiten der Bedeutungszuschreibung nicht nach Plausibilitätsgraden hierarchisiert werden können.

Die beschriebene Forcierung des „Einzugs von Merkmalen der Vereindeutigung oder Intention“[24] muss nicht auf eine epistemische Unsicherheit hinsichtlich der Bedeutungszuschreibung, sondern kann auch auf eine Vieldeutigkeit des Interpretationsgegenstandes selbst verweisen.[25] Diese gegenstandsintrinsische Vieldeutigkeit wird von Carl Gustav Carus in seinen *Briefen über Landschaftsmalerei* evoziert:

> „Ein echt classisches Werk hingegen liegt, wie die Welt selbst, in ruhiger Wahrheit Allen vor, es wirkt mit urkräftigem Behagen auf jeden Leser, ja, es läßt diesem (da jede Einseitigkeit doch immer etwas Wahres hat) völlige Freiheit, nach Gefallen seine eigene geliebte Ansicht, unter welcher *ihm* die Welt erscheint, auch hier wieder aufzufinden, etwa wie alle christliche Secten die Beweise für die Wahrheit ihrer besondern Meinung immer in der Bibel gefunden haben.“[26]

Carus’ Vergleich mit der Bibelhermeneutik mag überraschen, weil er *erstens* die unbegrenzte Bedeutungsoffenheit der Bibel betont und *zweitens* hervorhebt, dass die „christlichen Sekten“ ihre „besondern Meinungen“ nicht der Bibel selbst entnommen haben, sondern die Bibel vielmehr verwenden, um ihre bereits feststehenden „besonderen Meinungen“ *ex post* zu rechtfertigen. Dass es sich hierbei nicht um eine Selbstbeschreibung (Autostereotyp) der „christlichen Sekten“ handelt, dürfte sich verstehen. Überraschend ist hier vielmehr, dass Carus’ nicht, wie man eigentlich erwarten dürfte, im Rahmen seiner Fremdbeschreibung (Heterostereotyp) des Umgangs der „christlichen Sekten“ mit der Bibel deren Appropriationshermeneutik kritisiert. Vielmehr wird der (beliebig) appropriierende Umgang mit der Bibel als musterhaftes hermeneutisches Verhalten skizziert. Die Interpretation der Bibel ist immer eine Anpassung an die „besondern Meinungen“ der jeweiligen Leser; ihre Anpassungsversatilität zeichnet wohl auch die Bibel als „echt classisches Werk“ aus, das dem Leser „völlige Freiheit“ lässt, seine „eigene geliebte Ansicht“ in dem Text aufzufinden.

Das hemmungslose Überfrachten des „echt classischen“ Textes mit unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen deutet auf eine *komplementäre* Vieldeutigkeit hin. Aus der ‚Dunkelheit‘ oder Rätselhaftigkeit des Kunstwerks ergibt sich nicht das Problem, dass zwischen Sinnalternativen nicht rational entschieden werden kann; dieses Problem ergibt sich schon deshalb nicht, weil sich die unterschiedlichen Sinnalternativen *ergänzen*. Auf Grund seiner partiellen ‚Dunkelheit‘ ist

---

24 Christian Berthold: Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert. Tübingen 1993, S. 299.

25 Vgl. ebd., S. 303-304 die Unterscheidung von komplementären und kontradiktorischen Vieldeutigkeitstheorien.

26 Carl Gustav Carus: Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815-1824. Leipzig 1831, S. 92.

das Kunstwerk fruchtbar; es erweist sich seiner ‚Dunkelheit' wegen als ein Gegenstand, der „viel zu denken veranlaßt".[27] Es besteht ein Zusammenhang zwischen ‚Dunkelheit' und Fruchtbarkeit: „die Rätselhaftigkeit des Kunstwerks [ist] eine Garantie für seine infinite Kommunikabilität und Prädikabilität, für seine Verschiedenverstehbarkeit in zahlreichen Akten fruchtbarer Aneignung."[28]

Die unterschiedlichen Interpretationen eines Textes sind in einer „Komplettierungsstruktur" integriert; die abweichenden Interpretationen, die das Kunstwerk veranlasst, vervollständigen sich wechselseitig; die in den unterschiedlichen Rezeptionsvorgängen gewonnenen, voneinander abweichenden Bedeutungszuschreibungen sind auf einer infiniten Zeitachse als kollektive Annäherungen an ein umfassendes Verständnis des Kunstwerks zu bestimmen.[29] Das Theorem der komplementären Vieldeutigkeit des ästhetischen Artefakts läuft auf die unbegrenzbare „Verschiedenverstehbarkeit des Kunstwerks" hinaus: „das semantische Potential des ästhetischen Objekts" wird erst in einem „Prozeß der unbegrenzten Pluralisierung" abweichender, aber komplementärer Interpretationen entfaltet.[30] Die Rezeptionsgeschichte eines Kunstwerks ist damit auf „Aspekt- und Perspektivenmaximierung" angelegt.[31] Das Vieldeutigkeitstheorem ist damit nicht nur auf *Kompatibilität* der Interpretationen (logische Dimension), sondern auch auf deren *Kumulativität* (chronologische Dimension) ausgerichtet.

‚Dunkelheit' als Merkmal von ‚Klassikern'

Hier gilt es, zwischen einer ‚Vervollständigungshermeneutik' und einer ‚Fruchtbarkeitshermeneutik' zu unterscheiden. Bei der Vervollständigungshermeneutik, die bereits in antiken Rhetoriklehren skizziert wird, ist der Rezipient aufgefordert, rhetorische ‚Dunkelheiten', die der Autor absichtlich implementiert hat, in einem vom Autor intendierten Sinne ‚aufzuklären'.[32] Im Gegensatz zur ‚Vervollständi-

---

[27] Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft, in: Kant's gesammelte Schriften, hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. V. Berlin 1908, S. 165-485, hier S. 314.

[28] Bernd Brunemeier: Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit. Amsterdam 1983, S. 248.

[29] Mit „Vieldeutigkeit" ist immer eine *komplementäre* Vieldeutigkeit gemeint, d. h. die unterschiedlichen Interpretationen sind in dem Sinne komplementär, dass sie alle *gemeinsam im Verbund* der Approximation an die Bedeutung des Kunstwerks dienen; vgl. ebd., S. 157-158.

[30] Ebd., S. 187.

[31] Ebd., S. 173.

[32] Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. Ismaning [10]1990, S. 51: „Die *obscuritas* als Lizenz traut dem Publikum, das sich dadurch geehrt fühlt, ein gewisses Maß an Mit-Arbeit am Werk des Künstlers zu: der Künstler gibt seinem Werk gewisse Dunkelheiten mit und überläßt dem Publikum die Ausführung des Endstadiums des Werks: die daraufhin zustandekommende Klarheit

gungshermeneutik', deren Ausgangspunkt eine autorintendierte *rhetorische ‚Dunkelheit'* ist, spielt für die ‚Fruchtbarkeitshermeneutik' die Autorintention keine Rolle mehr.

Die Grundlage des Fruchtbarkeitsmodells bildet ein „Prinzip der Sinnfülle". Der ausgezeichnete Zustand, auf den eine am „Prinzip der Sinnfülle" ausgerichtete Interpretation abzielt, ist das unbegrenzte „Sinnhaft-Sein" des Interpretationsgegenstandes. Der Interpretationsvorgang tendiert damit in Richtung einer Interpretation des ästhetischen Artefakts als maximal sinnhaftes Gebilde. Das „Prinzip der Sinnfülle" lässt sich so verstehen, dass die Interpretation unter der Vorgabe des unbegrenzten Sinnhaft-Seins des Interpretationsgegenstands vollzogen wird. Dort, wo dieser Vorgabe nicht entsprochen werden kann, findet eine „Richtungsänderung der Kohärenzbildung" statt, die es erlaubt, trotzdem „Sinn in die Sache" zu bringen.[33] Der Interpret hat die Sinnfülle des ‚klassischen' Werks zur Geltung zu bringen.[34] Ist erst einmal der Text als ‚Klassiker' installiert, kann er unbegrenzt und immer wieder neu interpretiert werden.[35] Aus der Fruchtbarkeit des Sinns des eminenten Kunstwerks ergibt sich, dass es nie *vollends* verstanden werden kann: „Alle class.[ischen] Schriften werden nie ganz verstanden, müssen daher ewig wieder kritisirt und interpretirt werden."[36]

Diese radikale Asymmetrie wird nicht genau getroffen, wenn man sie auf die Ablösung eines rhetorischen ‚Paradigmas' durch ein hermeneutisches zurückführt.[37] Die unendliche Fruchtbarkeit des ästhetischen Artefakts ist gerade nicht der „Emergenz" eines hermeneutischen ‚Paradigmas', sondern der Ablösung *auch des hermeneutischen ‚Paradigmas'* (das weitgehend eine Inversion des rhetorischen war) durch eine Theorie ästhetischer Rezeption geschuldet, der es nicht mehr um die legitimierbare Zuschreibung einer mehr oder weniger korrekten Bedeutung geht. Das wird nicht nur, aber besonders nachdrücklich in Goethes Reflexionen zu einer „Theorie adäquater Rezeption" deutlich, die letztlich die „Aufhebung der Grenze zwischen Auslegen und Einlegen (der Bedeutung)" forcieren.[38]

---

des Werks ist so Frucht der Arbeit des Publikums."

[33] Rüdiger Zymner: Uneigentliche Bedeutung, in: Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez und Simone Winko. Berlin, New York 2003, S. 128-168, S. 143.

[34] Conal Condren: The Status and Appraisal of Classic Texts. Princeton 1985.

[35] Die Rekonstruktionen von Steffen Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik bei Hagedorn, Gellert und Wieland, in: DVjs 74, 2000, S. 42, lassen sich aus diesem Blickwinkel auch als ein Versuch verstehen, philologiehistorisch zu erklären, wie im 18. Jahrhundert im Hinblick auf literarische Texte ein „hermeneutisches Vertrauen" installiert wird, „das auf unbegrenzte und immer neue Auslegung hinausläuft."

[36] Friedrich Schlegel: Fragmente, in: KA, Bd. XVI, S. 141.

[37] Winfried Menninghaus: Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt am Main 1995, S. 14: „Mit dem Bruch des rhetorischen Paradigmas und der Emergenz des hermeneutischen ergeht [...] vor allem *ein* Anspruch an die Literatur: *unendlich sinnvoll* zu sein."

[38] Brunemeier 1983 (wie Anm. 28), S. 240.

Die ‚Dunkelheit' des ästhetischen Artefakts verweist auf die Abundanz seiner Bedeutung; das Konzept des *sensus fecundus* verweist darauf, dass der hermeneutische Erkenntnisvorgang unabschließbar, aber progredierend ist; der menschliche Verfasser kann nicht mehr als Begrenzungsinstanz der Bedeutungsvielfalt konzipiert werden; es ist nunmehr der Gegenstand selbst (das „Werk") das diese Begrenzung vornehmen soll. Wird das Konzept der „fruchtbaren Bedeutung" auf (im engeren Sinne) ästhetische Artefakte angewandt, so ergibt sich auch für diese, dass sich von *möglichen* Bedeutungen auf *faktische* schließen lässt.[39]

Das Fruchtbarkeitsmodell ist gemäß der Maxime *a posse ad esse* in der sprachanalytischen Ästhetik als „principle of plenitude"[40] reformuliert worden. Die Interpretation literarischer Werke wird geleitet von einem Prinzip der Fülle: „All the connotations that can be found to fit are to be attributed to the poem: it means all it *can* mean […]."[41] Das ‚klassische' ästhetische Artefakt bedeutet *tatsächlich* alles, was es bedeuten *kann*.[42] Aus dem Prinzip der Sinnfülle ergibt sich dann „eine Erweiterung und Intensivierung der Aufmerksamkeit des Rezipienten. Prinzipiell jedes Element der Sprache, nicht nur Absätze, Sätze und Wörter, sondern auch Silben und einzelne Phoneme (z. B. bei Reimen und Rhythmus) können eine besondere semantische Bedeutung tragen."[43] Mehr noch: insofern sie eine bestimmte Bedeutung tragen *können*, tragen sie sie *faktisch* auch.

Ein ‚klassischer' Text kann sich hartnäckig dem Verstehen entziehen, ohne seinen Status zu verlieren; entzieht er sich dem Verstehen, so ist er nicht fehlerhaft und dunkel, sondern rätselhaft und tiefsinnig.[44] Damit geht ein Ansteigen der Interpretenverpflichtungen einher.[45] Die Unzugänglichkeit des poetischen Artefakts

---

[39] Lutz Danneberg: Besserverstehen. Zur Analyse und Entstehung einer hermeneutischen Maxime, in: Regeln der Bedeutung 2003 (wie Anm. 33), S. 644-711, hier S. 700: „Nimmt man den göttlichen Autor als Leerstelle oder identifiziert man ihn mit dem Text, dann entstehen aus der *hermeneutica sacra* samt des Gedankens der Fruchtbarkeit des Sinns entsprechende Konzepte der *literarischen* Hermeneutik. Der Text selbst wird [...] zum Gott: Seine Interpretation lässt sich zumindest stillschweigend orientieren an (bibelhermeneutischen) Maximen wie *a posse ad esse*".

[40] Monroe C. Beardsley: Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. Indianapolis ²1981, S. 144-147.

[41] Ebd., S. 144.

[42] Wenn ein literarischer Text tatsächlich alles bedeutet, was er bedeuten *kann*, dann übernimmt in der Regel die Ästhetik eine Hierarchisierung der gemäß dieser Fruchtbarkeitskonzeptionen möglichen und deshalb auch vorhandenen Bedeutungen. Die Ästhetik informiert dann auf Grund von normativen Annahmen darüber, was ein gutes Kunstwerks ist. Eine gute Interpretation eines Kunstwerks ist dann in der Regel die, die von allen möglichen und deshalb auch faktisch vorliegenden Bedeutungen diejenigen zuschreibt, die gemäß der in Anschlag gebrachten ästhetischen Normen aus dem Interpretationsgegenstand das ästhetisch wertvollste machen.

[43] Gerhard Kurz: Bestimmte Fülle: Vieldeutigkeit, in: ders.: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen 1999, S. 85-109, S. 105.

[44] Dominique Maingueneau: Analysing self-constituting discourses, in: Discourse Studies 1, 1999, S. 175-199, S. 188.

[45] Ein prägnantes Beispiel für ein derartiges Ansteigen in einer nachrhetorischen Rezeptionskonstellation wäre folgendes aus dem englischen Sprachraum: „The difficulty of poetry (and modern poetry is supposed to be difficult) may be due to one of several reasons. [...] we know the ridicule accorded in turn to Wordworth, Shelley and Keats, Tennyson and Browning – but must remark that Browning

spornt den Interpreten zu immer neuen hermeneutischen Bemühungen an.[46] In einem ‚nachrhetorischen' Paradigma wird die Unverständlichkeit des Textes zu einem starken Indiz dafür, dass der Interpret seine hermeneutische Bringschuld noch nicht beglichen hat.[47] Im Rahmen der Umkehrung der hermeneutischen ‚Beweislast' wird das ästhetische Artefakt sogar zu einem Gegenstand, der die hermeneutischen Fähigkeiten des Interpreten grundsätzlich übertrifft. Das hermeneutische *je ne sais pas* verweist nun, pointiert gesagt, auf ein gegenstandsspezifisches *je ne sais quoi*. Diese ‚Textüberlegenheit' wurde als „hermeneutische Rahmung" beschrieben.[48] Der Begriff der „hermeneutischen Rahmung" ist insofern treffend, als die *philosophische* Hermeneutik tatsächlich eine derartige Interpretationskonzeption für ästhetische Artefakte vorsieht: Für sie ist „die Schrift wie die Natur ein Werk, an dem nur der Interpret, nicht der Schöpfer scheitern kann."[49] Die ‚Textüberlegenheit' steht immer schon im Voraus fest: „Das Kunstwerk ist vollkommen, aber hinter dieser *perfectio scripturae* bleibt die vorliegende Erkenntnis immer zurück."[50]

Hier stellt sich auch die Frage, welches Interesse professionelle Interpreten daran haben, dass ihre Interpretationsgegenstände möglicherweise als mehrdeutiger und dunkler erscheinen, als sie tatsächlich sind;[51] es stellt sich vor dem Hinter-

---

turn to Wordworth, Shelley and Keats, Tennyson and Browning – but must remark that Browning was the first to be called difficult; hostile critics of the earlier poets found them difficult, but called them silly" (T. S. Eliot: The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England. London 1933, S. 150).

46 Auch Bedeutungstheorien lassen sich danach typologisieren, wem sie die Hauptarbeit (Bringschuld) aufbürden: der Produktionsinstanz oder der Rezeptionsinstanz. Mit einer Abnahme der Konventionalisierung der (literarischen) Kommunikation verschiebt sich die Hauptarbeit vom Produzenten zum Rezipienten. Derjenige, der die Hauptarbeit (Bringschuld) hat, hat im Falle des Missverständnisses dann natürlich auch das Problem: Hermeneutik in einem emphatischen Sinne tritt erst dort auf, wo die Normativität der Kommunikationskonventionen derart geschwächt ist, dass man von der Produktionsinstanz ein konventionskonformes Kommunikationsverhalten nicht mehr einfordern darf (weil der Rezipient, auf den die Bringschuld adäquater Kommunikation verlagert wurde, nunmehr gar nicht in der Position ist, durchweg legitime Konformitätsansprüche an den Produzenten zu stellen) oder dort, wo das Interpretationsobjekt die Kommunikationsnormen derart repräsentiert, dass ihm *a priori* eine Konventionskonformität zugeschrieben werden muss (die nur *scheinbar* nicht vorliegt).

47 Hans Hörmann: Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik. Frankfurt a. M. 1976, S. 208-212; Ulla Fix: Grammatik des Wortes. Semantik des Textes. Freiräume und Grenzen für die Herstellung von Sinn?, in: Regeln der Bedeutung 2003 (wie Anm. 33), S. 80-102, S. 92-96.

48 „The meaning of a text that happens to be in an hermeneutic frame is supposed to exceed the abilities of its interpreters. If interpreters fail to understand it, it is not because the text is deficient, but because interpreters are deficient." Maingueneau 1999 (wie Anm. 44), S. 188 beschreibt diesen Sachverhalt als „'hyperprotected' pragmatic status"; ähnlich bereits Marie Louise Pratt: Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. Bloomington 1977, S. 215; in jüngerer Zeit wieder Jonathan Culler: Literary Theory. Oxford 1997, S. 24-25.

49 Reinhard Brandt: Die Interpretation philosophischer Werke. Stuttgart 1984, S. 127. Vgl. auch E. D. Hirsch: Validity in Interpretation. New Haven 1967, S. 123: „For Gadamer, all texts are like the Constitution and the Bible."

50 Lutz Danneberg: Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation, in: Zeitenwechsel - Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945, hg. v. Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt a. M. 1997, S. 313-342, S. 323.

51 So hebt Ziolkowski 1996 (wie Anm. 9), S. 103 hervor: „professional interpreters [...] have a vested interest in making texts appear more subtle and complicated than they actually are."

grund einer *anxiety of reception* ebenso die Frage, inwiefern eine ‚Verdunkelung' des Textes jenseits von philologischen Aufwertungsstrategien bereits eine *Strategie des Selbstschutzes* ist, die von Künstlern verfolgt wird.[52] Ein derartiger „falscher Hermetismus" („faux hermétisme")[53] wurde unter anderem anhand der mittelalterlichen Troubadour-Lyrik herausgearbeitet.[54]

‚Dunkelheit' als Unerschöpflichkeit

Die Konzeptionen des Kunstwerks als „Mensch", „Individualität", „Naturgegenstand", „Organismus", „Leben" oder „Welt" sind zahlreich.[55] Wenn das ästhetische Artefakt derart konzipiert wird, verliert es im Hinblick auf Äußeres seinen Zeichen- und Zweckcharakter: Das ästhetische Artefakt wird „Werk" im emphatischen Sinne. Es ist dieser emphatische Werkbegriff, der in einer Rezension der *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, die Adam Müller 1806 in Dresden gehalten hat, aufgerufen wird:

> „Ob der Sinn, den Herr *M.* in den Goetheschen Dichtungen [...] zu finden weiß, der richtige, der eigentlich wahre, d. h. der sey, den der Dichter selbst durch sie hat offenbaren wollen: darnach wird keiner fragen, der von der Unendlichkeit eines ächten Kunstwerkes eine Idee hat. Wie die Werke der Natur dastehen, nur um ihrer selbst willen, nur in sich vollendet, ohne einen anderen Zweck als die Freudigkeit ihres Daseyns, und wie es einem jedem überlassen bleibt, in ihnen dieses zu erblicken oder jenes: so leben die Schöpfungen des himmlischen Genius nur sich selbst, in sich selbst und für sich selbst; jeder mag sie verstehen auf seine Weise, nach eigenem Sinn und eigener Kraft, sie aber bleiben ewig jung und ewig frisch, beständig dieselben. Das Vollendete ist unerschöpflich."[56]

Die „Schöpfungen des himmlischen Genius" werden den „Werke[n] der Natur" analogisiert: Wie die Naturgegenstände bestehen sie nur „um ihrer selbst willen"

52 Ebd., S. 140.

53 Jean Frappier: Aspects de l'hermétisme dans la poésie médievale, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises 15, 1963, S. 9-24, S. 12.

54 Ziolkowski 1996 (wie Anm. 9), S. 140: „No doubt occasionally the obfuscation of obscurity offers a cloak of self-protection to a mediocre artist: an author who writes obscurely will be safe so long as critics are insecure that their incomprehension reflects their own failing rather than the author's. A writer of limited talent can hide behind a screen of sesquipedalian words. This "emperor's new clothes" syndrome can be readily documented in the Middle Ages among the audiences of certain troubadours: if the prose is sufficiently mystifying, it must represent erudition and insight."

55 Vgl. Hermann Beisler: Goethe und die romantische Hermeneutik. München 1999, S. 19-32; Hermann Beisler: Die Unergründlichkeit des Werks und die Unendlichkeit der Interpretation, in: Theorie der Interpretation vom Humanismus bis zur Romantik – Rechtswissenschaft, Philosophie, Theologie, hg. v. Jan Schröder. Stuttgart 2001, S. 217-248. Vgl. zum hermeneutischen „Paradigma des Organismus bzw. der Organisation" auch Gerhard Kurz: Alte, neue, altneue Hermeneutik. Überlegungen zu den Normen romantischer Hermeneutik, in: Krisen den Verstehens um 1800, hg. v. Sandra Heinen und Harald Nehr. Würzburg 2004, S. 31-54, hier S. 44-45.

56 Anonymus [Heinrich Luden]: Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur [Rez.], in: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, 6. November 1806 (Num. 261), Sp. 233-240, 7. November 1806 (Num. 262), Sp. 241-244, hier Sp. 242-243.

und „ohne einen anderen Zweck als die Freudigkeit ihres Daseins". Der spezifische Werkcharakter der Kunstwerks könnte nicht besser beschrieben sein, als mit dem Hinweis, diese lebten „sich selbst, in sich selbst und für sich selbst". Das „Leben" des ästhetischen Artefakts als „Werk" verweist auf seine *Unerschöpflichkeit*:

> „Wer aus lebendigem Geiste dichtet, giebt Leben, und wo dieses ist, ist eine Unendlichkeit der Beziehungen aufgethan, die der Dichter nicht beabsichtigt, nicht berechnet hat, sondern geschaffen. Daher man Jahrtausende hindurch an diesen Beziehungen Neues forschen, deuten, finden, verstehen kann – was der Urheber nie gedacht oder gemeint hat – ohne das Werk zu erschöpfen oder zu überladen. Shakspeare [sic], Cervantes, Goethe, wachsen mit den nachlebenden Geschlechtern und durch deren geistige Miteiferung und Betrachtung immer schöner zu ihrer vollständigen Größe empor."[57]

Dass „Werke" im emphatischen Sinne nicht „erschöpft" oder „überladen" werden können, hängt mit ihrem autotelischen Charakter zusammen: Das Gedicht als „Leben" bzw. als „Mensch" ist „unerschöpflich".[58] Die Vieldeutigkeit im Verstehen von Kunstwerken ist ihrer Verfasstheit geschuldet.

‚Dunkelheit' als Ambiguität

Wenn die Paraphrase als ein „Lackmus-Test für Verständlichkeit/ Unverständlichkeit" verstanden werden muss,[59] wenn „*die nicht mehr mögliche Paraphrasierbarkeit*" das Signum unverständlicher Literatur ist,[60] dann sind gemäß dieser Bestimmung die „Unverständlichkeiten" um 1800 *nicht wirklich unverständlich*. Die These, dass die *Unverständlichkeit* von Kunstwerken ihrer Verfasstheit geschuldet ist, wird vor allem hinsichtlich der Kunst der ‚klassischen' Moderne vertreten. Die vielfach vertretene Auffassung, die moderne Kunst werde unverständlich, zielt auf einen Begriff der Unverständlichkeit, der Unverständlichkeit *nicht* wie im Fall der ‚philologischen' Unverständlichkeit als Residuum bisheriger Erklärungsversuche, sondern als Proprium des ästhetischen Artefakts selbst konzipiert. Die Unverständlichkeit sei nicht dem Kunstwerk äußerlich, sondern zeichne es als eigentlich modernes aus.

Es geht um „die Behauptung, bestimmte Texte der klassischen Moderne seien *eigentlich*, d. h. ihrem Wesen nach, unverständlich."[61] Diese dem modernen ästhetischen Artefakt *wesentliche* Unverständlichkeit lässt sich im Gegensatz zu einer „kon-

---

[57] Karl August Varnhagen von Ense: Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, Bd. 2. Mannheim 1837, S. 335-336.

[58] Novalis: Schriften, hg. v. Richard Samuel, Bd. 3; 3., von d. Hg. durchges. u. rev. Aufl., Stuttgart 1983, S. 664: „Ein Gedicht muß ganz *unerschöpflich* seyn, wie ein Mensch […]."

[59] Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen 1994, S. 15.

[60] Gotthart Wunberg: Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne, in: Hofmannsthal Jahrbuch 1, 1993, S. 309-350, S. 313.

[61] Baßler 1994 (wie Anm. 59), S. 2.

tingenten", die durch philologische Hausaufgaben aufgelöst werden kann, treffend als eine „ontologische" beschreiben.[62] Dort, wo die ‚Dunkelheit' des Sinns als ontologische verstanden wird, scheint die damit angezeigte „Unverständlichkeit" nicht mehr ein gradueller Begriff (etwas ist normalerweise *mehr oder weniger* unverständlich) und auch nicht mehr ein relationaler Begriff zu sein (etwas ist üblicherweise *für jemanden* unverständlich).[63] Moderne Kunst, oder doch wenigstens ihre paradigmatischen Werke, sind schlechthin und an sich selbst unverständlich. Die Unterscheidung zwischen einer „philologischen" (d. h. kontingenten epistemologischen) und einer „ontologischen" ‚Dunkelheit' lässt sich forschungspraktisch derart reformulieren, dass nur die erste sinnvollerweise in einem Kommentar zu beheben wäre, während der Behebungsversuch der letzteren in einem Kommentar die spezifische Poetizität bzw. Ästhetizität des Textes zum Verschwinden bringen würde.[64]

Wenn für die Lyrik um 1900 „*Unverständlichkeit* [...] *die dominante Leseerfahrung*" ist,[65] dann verweist diese „Leseerfahrung" auf die Verfasstheit der Lyrik selbst. Auffällig ist allerdings, dass die Auffassung vorherrscht, die Unverständlichkeit lyrischer Texte sei nicht nur für eine Charakterisierung eben dieser Textgattung relevant, sondern besitze für die Untersuchung der Künste überhaupt eine hohe Aussagekraft: Lyrische Texte können „als besonders repräsentativ für die Literatur insgesamt, diese für die Kunst generell, gelten".[66] Die Lyrik erweist sich als ein privilegierter Untersuchungsgegenstand, weil sich an ihr (historisch) als erstes und (systematisch) am präzisesten generelle Veränderungen der Künste ablesen lassen. Die Lyrik erweist sich damit als ein sensibler ‚Seismograph', der sich ankündigende ‚tektonische' Verschiebung in der Verfasstheit aller Künste registriert, bevor sie an anderer Stelle mehr oder weniger eruptiv ‚aufbrechen'. Beobachtungen, die an moderner Lyrik vorgenommen werden, dürfen – und sei es auch prospektiv – generalisiert und auf Kunst überhaupt bezogen werden.

Die Tendenz, von einem bestimmten Beobachtungsgegenstand – in der Literatur nicht immer, aber doch auffallend häufig die Lyrik – auf die Verfasstheit aller Künste zu schließen, ist in der Forschungsliteratur zum Problem der Unverständ-

---

[62] Steiner 1978 (wie Anm. 12), S. 40-41. Im Gegensatz zu dieser „ontologischen" Unverständlichkeit bezeichnet Steiner die (immer nur vorläufige) Residualkategorie als „kontingente" Unverständlichkeit.

[63] Gerade der relationale Charakter des Unverständlichkeitsbegriffs macht es notwendig, immer auch anzugeben, *für wen genau* denn etwas unverständlich sei. Lässt sich auch ästhetische Kommunikation nicht nach dem „Konvoiprinzip" fahren, das noch auf das Verständnis des letzten wartet, so ist es keineswegs überraschend, das bestimmte ästhetische Artefakte dem einen oder anderen Rezipienten mehr oder weniger unverständlich sein können. Niklas Luhmann: Unverständliche Wissenschaft. Probleme einer theorieeigenen Sprache, in: Universitas 40, 1985, S. 34-43, S. 43.

[64] Gunter Martens: Zu den Aufgaben des heutigen Kommentators, in: Editio 7, 1993, S. 18-35.

[65] Gotthart Wunberg: Hermetik – Änigmatik – Aphasie. Zur Lyrik der Moderne, in: Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag, hg. v. Dieter Borchmeyer. Tübingen 1989, S. 241-249, S. 241.

[66] Ebd.

lichkeit eher die Regel. Wenn etwa konstatiert wird, dass die hermeneutische „Dunkelheit“ zum „vorherrschenden ästhetischen Prinzip“ geworden sei,[67] so will dieser Befund nicht auf die Lyrik beschränkt sein.[68]

Die „Ambiguität“ des literarischen Kunstwerks, die als Ursache der Schwerverständlichkeit oder Unverständlichkeit moderner Literatur identifiziert wird, soll nicht nur „das Echtheitsmerkmal des modernen Sprachkunstwerks“ sein;[69] sie ist nicht allein als ein auffallender „Zug der Literatur der Moderne“ zu werten, sondern soll vielmehr „als *Paradigma der Moderne*“ aufgefasst werden.[70] Auch hier verweisen Beobachtungen an literarischen Artefakten auf Veränderungen in den Künsten insgesamt.[71]

Ambiguität, und die sich aus der Ambiguität ergebende Schwerverständlichkeit oder Unverständlichkeit erweist sich damit als *„Echtheitsmerkmal“* einer „die Mimesis in allen Künsten abstreifenden *Epoche*“.[72] Hier dient die Lyrik als erster ‚Seismograph‘ von Veränderungen, die sich letztlich nur auf der Ebene einer umfassenden Epochenanalyse einfangen lassen.

Wie die vorangehenden Einschätzungen zeigen, sind Ambiguität (als Eigenschaft des ästhetischen Artefakts) und Unverständlichkeit (als Eigenschaft einer Relation zwischen dem ästhetischen Artefakt und dem Interpreten) in der Regel nicht nur Eigenschaftszuschreibungen, die sich auf eine bestimmte Gegenstandsgruppe (etwa Lyrik) beziehen, sondern Eigenschaftszuschreibungen, die für die „moderne Kunst“ überhaupt Geltung beanspruchen. Auch wenn der Befund, die „moderne Kunst“ sei ambig und unverständlich, ausgehend von einer bestimmten Gegenstandsgruppe formuliert wird, so zielt er doch in der Regel auf eine alle Künste umfassende Super-Ästhetik. Ambiguität – und die Unverständlichkeit, die

67 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts (1956). Hamburg 1979, S. 178: „Dunkelheit ist zum vorherrschenden ästhetischen Prinzip geworden.“

68 Ebd., S. 18: „Wie in der modernen Malerei das autonom gewordene Farben- und Formgefüge alles Gegenständliche verschiebt oder völlig beseitigt, um nur sich selbst zu erfüllen, so kann in der Lyrik das autonome Bewegungsgefüge der Sprache, das Bedürfnis nach sinnfreien Klangfolgen und Intensitätskurven bewirken, daß das Gedicht überhaupt nicht mehr von seinen Aussageinhalten her zu verstehen ist.“ Vgl. dazu Jonathan Culler: On the Negativity of Modern Poetry: Friedrich, Baudelaire, and the Critical Tradition, in: Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory, hg. v. Sanford Budick und Wolfgang Iser. Stanford 1987, S. 189-208.

69 Christoph Bode: Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988, S. 18.

70 Ebd., S. 2.

71 Ebd., S. 260: „Die gesteigerte Ambiguität in der Literatur der Moderne ist aufzufassen als unumgänglicher [...] Effekt einer übergeordneten evolutionären Tendenz auf Selbstbezüglichkeit der ästhetischen Strukturen, die sich in der Musik als Absolutheit und Post-Tonalität der Komposition, in der Malerei der Moderne als Ungegenständlichkeit konkret ausgeprägt hat.“

72 Ebd., S. 377: *„Indem die Sprache in der Literatur der Moderne diese Tendenz auf Selbstbezüglichkeit aufweist und als Symbolsystem ihr Symbolischsein thematisiert, kommt sie – im gleichen Grade, wie sie sich dieser Selbstbezüglichkeit annähert – zu sich selbst. Intendierte Selbstbezüglichkeit der Literatur ist Zu-sich-selbst-kommen-wollen der symbolisch verfaßten Sprache – Ambiguität* deren unvermeidlicher ‘spin off’, daher *Echtheitsmerkmal der Literatur dieser* die Mimesis in allen Künsten abstreifenden *Epoche*.“

sich aus ihr ergibt – ist dann das charakteristische Merkmal der modernen Künste; ein Merkmal, das häufig sogar mit epochenanalytischer *verve* als Signatur der modernen Kultur ausgezeichnet wird.

Dieser indizierende Charakter einer bestimmten Gruppe ästhetischer Artefakte kann auch temporalisiert werden – vor allem dann, wenn eine teleologische Geschichtskonzeption hinzutritt. Einer bestimmten Gruppe ästhetischer Artefakte kann auf Grund ihrer vermeintlichen historischen ‚Frontstellung' ein indizierender Charakter zugeschrieben werden. Bestimmte Artefaktgruppen sind anderen dann zeitlich ‚voraus', weil sie als erste den ‚Schritt' vollzogen haben, der allen anderen Artefaktgruppen noch aufgegeben bleibt; in diesem Sinne wird dann „das historische ‚Hinterherhinken' der Prosa gegenüber der Lyrik im Prozeß fortschreitender Ambiguisierung" konstatiert.[73] Derartige, Ambiguität als Gütezeichen moderner Kunst ausweisende ästhetische Konzeptionen setzten eine Hierarchisierung der Künste oder einzelner Kunstgattung voraus und verstärken diese Hierarchisierung zugleich.

Diese Super-Ästhetik der Moderne lässt sich zusammenfassen unter den mittlerweile häufig fast zu Theorie-Klischees erstarrten Titeln der Selbstbezüglichkeit, Autonomisierung, Entpragmatisierung und Entmimetisierung der Kunst; der Rückführung der Kunst auf die Materialität ihres Trägers und ihren (hermeneutisch nicht mehr fassbaren) Dingcharakter; schließlich: die Privilegierung der Form.[74] Je moderner (abstrakter, ungegenständlicher, selbstbezüglicher, autonomer, usw.) die Kunst werde, desto unverständlicher (ambiger, vieldeutiger, usw.) werde sie zugleich. Die „Moderne" ist der „Schritt vom Eindeutigen zum Mehrdeutigen, genauer: von Konfigurationen, die zum eindeutigen "Lesen" verleiten, zu solchen, die man kaum anders denn als polyvalent auffassen kann."[75] Die moderne Kunst löse sich von einer Nachahmungsästhetik, die eindeutigkeitsfixierenden Charakter gehabt habe:[76] Ursache der Unverständlichkeit sei ein „a-mimetisches Verhalten gegenüber der Wirklichkeit".[77] Festzustellen sei allenfalls eine selbstre-

[73] Ebd., S. 381.

[74] Baßler 1994 (wie Anm. 59), S. 13-15. Vgl. auch Hans Robert Jauß (Vorsitz): Gemeinsame Interpretation von Apollinaires *Arbre* (aus *Calligrammes*), in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (Poetik und Hermeneutik, II), hg. v. Wolfgang Iser. München 1966, S. 464-484.

[75] Bode 1988 (wie Anm. 69), S. 191.

[76] Wunberg 1989 (wie Anm. 65), S. 241-242: „Daß die Gedichte der ‚Klassiker' bei aller Komplexität dennoch zugänglich sind oder es im Verfahren interpretatorischer Aneignung werden, liegt daran, daß sie [...] dem Mimesis-Gebot gehorchen. Anders die [...] Texte der Moderne. *Die Moderne hat das mimetische Verhältnis zur Wirklichkeit bekanntlich aufgekündigt.*" Die „Aufhebung des Mimesis-Gebots" (S. 242) wird weiterhin zurückgeführt auf den „Historismus" (S. 242), der alle Darstellungsgegenstände als gleichwertig auszeichne, und auf den „Naturalismus" (S. 243), der auf Grund der erreichten „Perfektion realistisch-naturalistischer Darstellung" (S. 243) keine Innovation im Bereich des Mimetischen mehr erlaube.

[77] Ebd., S. 243. Konsequenz ist eine „Hermetik", die die Autorität der *interpretatio authentica* reinstalliert: „Nur noch der Erfinder des Rätsels ‚Text' kennt auch die Auflösung" (S. 244); nur der Autor

flexive „a-mimetische“ Mimetik, die ausgehend von einem Wissen um die Unverstehbarkeit der Welt, diese Unverstehbarkeit darstelle: „*Die Literatur bildet [...] in ihren unverständlichen Texten [...] gerade die Unverstehbarkeit der Welt mimetisch ab.*“[78]

Wird die Unverständlichkeit moderner Kunst in dieser Weise gefasst, ergibt sich die Notwendigkeit einer Präzisierung: Wenn *moderne* Texte vor allem solche sind, die auf Grund von poetologischen oder ästhetischen Hintergrundannahmen nicht mehr verstanden werden *sollen*, so ist zwar der spezifische Bedeutungsgehalt des Kunstwerks ‚dunkel‘, der poetologische oder ästhetische Gehalt dieser ‚Dunkelheit‘ dagegen aber weitgehend ‚klar‘. Die Verdunkelung des Sinns auf der Ebene des Bedeutungsgehalts wird auf der selbstreflexiven Ebene poetologischer oder ästhetischer (Proto-)Theorie wieder zurückgenommen. Die ‚Dunkelheit‘ des Textes wird durch die ‚Durchsichtigkeit‘ seiner Poetik ausbalanciert.

‚Dunkelheit‘ als Unlesbarkeit

Aus hermeneutischer Perspektive ist festzuhalten, dass die ‚Dunkelheit‘ ästhetischer Artefakte im Rahmen von divergierenden Interpretationstypen ganz unterschiedlich konzeptualisiert werden kann. Grundsätzlich kann ‚Dunkelheit‘ eine poetologische, ästhetische, epistemologische oder ontologische Kategorie sein. Die ‚Dunkelheit‘ eines ästhetischen Artefakts kann unter anderem darauf verweisen, (a) dass der Interpret nicht seine (philologischen) ‚Hausaufgaben‘ gemacht hat, (b) dass eine Priorisierung von abzählbaren Alternativen der Bedeutungszuschreibung nach Plausibilitätsgraden *vorerst* nicht vorgenommen werden kann, (c) dass eine derartige Priorisierung *grundsätzlich* nicht vorgenommen werden kann, (d) dass eine plausible Bedeutungszuschreibung nicht genannt werden kann, (e) dass sich ein Textelement als Ergebnis des Interpretationsvorgangs als mehrdeutig herausstellt, (f) dass sich ein Textelement in mehreren, im Ergebnis von einander abweichenden Interpretationsvorgängen jeweils als eindeutig herausstellt, (g) dass ein Textelement auf Grund seiner Unbestimmtheit keine Bedeutungszuordnung zulässt.

Eine genaue Bestimmung der großen Familie von Begriffen für Phänomene ästhetischer ‚Dunkelheit‘, denen hier das ganze Gewicht einer Bestimmung der so genannten „Moderne“ (vor allem in den Künsten) aufgebürdet wird, ist schwer auszumachen. Auch wenn man der These von der ‚Dunkelheit‘ moderner Dichtung eine intuitive Plausiblität zusprechen wollte, bliebe zu klären, ob die Charakterisierungen moderner Kunst als „dunkel“, „hermetisch“, „rätselhaft“ „verschlüsselt“, „evokativ“, „chiffrenhaft“, „unsinnig“, „zweideutig“, „mehrdeutig“, „vieldeutig“, „polyvalent“, „vage“, „offen“, „unbestimmt“, „unterbestimmt“, „überbestimmt“, „komplex“, „vielschichtig“, „vielseitig“, „unsinnig“, „unentscheidbar“,

besitze die „clavis hermetica“ (S. 245).

[78] Ebd., S. 247-248.

„unlesbar", „frei flottierend", „unendlich fruchtbar" usw. auf distinkte Formen der Unverständlichkeit oder auf den gleichen Sachverhalt verweisen.

In den bisherigen Darstellungen des Konzepts der Unverständlichkeit, vor allem in den einschlägigen begriffshistorischen Studien, werden abweichende Konzepte hermeneutischer ‚Dunkelheit' häufig homogenisiert. Schon die „Ambiguität" (*ambiguity*) des New Criticism und die „Unbestimmtheit" (*indeterminacy*) bzw. „Unlesbarkeit" (*unreadability*) der Dekonstruktion weisen starke Unterschiede auf.[79] Diese Unterschiede beziehen sich vor allem darauf, dass die „Ambiguität" des New Criticism als eine Eigenschaft des ästhetischen Artefakts konzipiert wird, die hermeneutisch zu rekonstruieren ist und sich deshalb dem philologischen Verständnis gerade nicht sperrt, während „Unbestimmtheit" und „Unlesbarkeit" gerade auf die Unmöglichkeit einer hermeneutischen Rekonstruktion abzielen. Das Konzept der Ambiguität setzt die Möglichkeit gelingenden Verstehens voraus. Die Konzepte der Unbestimmtheit und Unlesbarkeit bestreiten dagegen, dass Verstehen gelingen kann, wobei häufig nicht klar wird, inwieweit die behauptete Unmöglichkeit plausibilisierbaren hermeneutischen Rekonstruierens der allgemeinen Verfasstheit der literarischen Sprache, der schriftlichen Verfasstheit der Literatur oder dem fehlenden Gewissheitsstatus hermeneutischer Rekonstruktionsbemühungen geschuldet ist.[80]

Aus dekonstruktiver Perspektive ist die Vieldeutigkeit ästhetischer Artefakte von ihrer *dissémination* zu unterscheiden: Während die Vieldeutigkeit für sich gelingende Verstehensakte erlaubt, die sich auf Grund ihrer (rezeptionsästhetisch konstatierbaren) Perspektivität wechselseitig relativieren, lässt die *dissémination* auch für jeden einzelnen Verstehensversuch nicht mehr als die „resultatlose Prozessualität des ästhetischen Erfahrens" zu.[81]

Aus dieser Perspektive treten dann auch die Unähnlichkeiten zwischen frühromantischen Theoremen der Unausdeutbarkeit oder Unausschöpfbarkeit und

---

[79] Timothy Bahti: Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture, in: Comparative Literature 38, 1986, S. 209-223. Vgl. zum ideenhistorischen Hintergrund der dekonstruktiven Kategorie der „Unentscheidbarkeit" auch David Bates: Crisis between the Wars: Derrida and the Origins of Undecidability, in: Representations 91, 2005, S. 1-27.

[80] Vgl. Eckhard Schumacher: Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man. Frankfurt am Main 2000, S. 330-337; Werner Hamacher: Lectio. De Mans Imperativ, in: ders.: Entferntes Verstehen. Frankfurt am Main 1998, S. 151-194; Werner Hamacher: Unlesbarkeit, in: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main 1988, S. 7-26, S. 20-22; David Martyn: Unmögliche Notwendigkeit (Die Ethik des Lesens), in: Literaturwissenschaft, hg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München 1995, S. 311-329.

[81] Christoph Menke: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida (1988). Frankfurt a. M. 1991, S. 82-91, S. 86. Vgl. die prägnante Zusammenfassung von Kurz 1999 (wie Anm. 43), S. 95: „Die moderne ästhetische Diskussion wird beherrscht von der fraglosen Geltung des Vieldeutigkeitsparadigmas. Literatur und Eindeutigkeit schließen sich demzufolge prinzipiell aus. Noch weiter geht der *Dekonstruktivismus* oder *Poststrukturalismus*. Er dementiert den Anspruch auf Deutbarkeit, den das Paradigma enthält. Gegen die Deutbarkeit setzt er die Unmöglichkeit von Deutungen. Jede Deutung demonstriert nicht eine je andere Deutung, sondern immer nur das eine: die Unmöglichkeit von Deutung."

dekonstruktiven Theoremen der Unlesbarkeit deutlicher in den Vordergrund.[82] Erstens hält die frühromantische Hermeneutik bei aller zugestandenen Vorläufigkeit und Unvollständigkeit der Verstehensresultate an der Resultathaftigkeit des Verstehensvorgangs fest; zweitens sind ihre Konzeptionen hermeneutischer Unausdeutbarkeit an einen (unter dekonstruktiven Vorgaben nicht mehr tragbaren) emphatischen Begriff des Werks gebunden.

Bei allem Differenzierungsbedarf hinsichtlich der unterschiedlichen ‚Dunkelheiten' des ästhetischen Artefakts ist jedoch eine auffällige Ähnlichkeit der meisten Konzeptionen hervorzuheben: Überall dort, wo ästhetische oder hermeneutische ‚Dunkelheit' nicht nur privativ gedacht wird (d. h. wo sie eher einen eigenen Typ des Verstehens erforderlich als alles Verstehen überflüssig macht), ist eine Konzeption des ästhetischen Artefakts als *Werk* vorausgesetzt. Mag dieser Werkcharakter nun als „Individualität", „Naturgegenstand", „Organismus", „Leben" oder als ästhetischer „Dingcharakter" verstanden werden: das Werk gewinnt allenthalben eine eigene ontologische ‚Dichte' und Dignität, aus der sich dann die Unergründlichkeit oder Unverfügbarkeit seiner Bedeutung ergibt. Die Frage, was den spezifischen *Werkcharakter* eines Kunstwerks ausmacht, wäre deshalb auch aus der Perspektive einer Theorie hermeneutischer und ästhetischer ‚Dunkelheit' erneut mit Nachdruck zu stellen. [83]

[82] Für die Dekonstruktion mag der ‚Kurzschluss' von poststrukturalistischen und romantischen Verstehenstheorien insofern *prima facie* plausibel gewesen sein, als die Hauptvertreter der nordamerikanischen Dekonstruktion ihre Lektüremodelle in der Auseinandersetzung mit romantischer Literatur entwickelt haben.

[83] Explikationen des Werkbegriffs bei Andreas Sandor: Text und Werk: Forschungslage und Versuch eines literaturwissenschaftlichen Modells, in: DVjs 53, 1979, S. 478-511; Horst Thomé: Werk, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Harald Fricke u. a., Bd. 3. Berlin und New York 2003, S. 832-834; Birgit Recki: Werk, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie (wie Anm. 5), Bd. 12. Basel 2005. Sp. 547-553; begriffshistorische Rekonstruktionen bei Wolfgang Thierse: ‚Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.' Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs, in: Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius und Wolfgang Thierse. Berlin 1990, S. 378-414; Jan-Peter Pudelek: Werk, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. v. Karlhein Barck u. a., Bd. 6. Stuttgart und Weimar 2005, S. 520-588; Martin Kölbel: Das literarische Werk. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Literaturtheorie, in: Text 10, 2005, S. 27-44. Werk und Vieldeutigkeit werden von Blumenberg mehrfach in Bezug zueinander gesetzt, sehr konzise v. a. in Hans Blumenberg: Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes (1966), in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt a. M. 2001, S. 112-119. Wolfgang Iser hat keine hermeneutische, sondern einer phänomenologische Theorie der ‚Unbestimmtheit' des Kunstwerks entwickelt. Die Frage, ob Bedeutungszuschreibungen angemessen sind, spielt für Iser allenfalls eine nachgeordnete Rolle; in erster Linie geht es ihm um die Faktizität historischer Rezeptionsvollzüge. Die Frage, wie es zur Divergenz der Rezeptionsvollzüge kommt, wird von Iser gleichwohl mit einem Hinweis auf die Struktur des literarischen Werks beantwortet: Auch er verbindet systematisch Werktheorie und Vieldeutigkeitstheorie.

‚Dunkelheit' als Vollendungsbedarf

Für literarische Werke, die bereits mit ihrer wissenschaftlichen Rezeption rechnen, kann Unverständlichkeit eine Form der Adressierung von Philologie sein: Hier verweist die ‚Dunkelheit' des Werks als eine bewusst hergestellte bereits auf das ‚Licht' der Philologie. Die Philologie wird damit auch zum Produktionskontext von Literatur. Dieses Verhältnis von Kunst und (Kunst-)Wissenschaft wurde für die abstrakte Kunst der klassischen Moderne präzise beschrieben:

> „Wenn [...] mit dem Gegenstande notwendig zugleich der *Begriff*, das Wiedererkennbare und Benennbare aus dem Bilde vertrieben wird, dann siedelt er sich neben ihm an und erscheint dort als Begleittext; man sieht, weshalb mit der steigenden Verbreitung der abstrakten Kunst die Kommentarfrage allmählich einen prinzipiellen Charakter bekommt. […] Diese gesamte Literatur [=Kommentarliteratur] gehört also *zum Wesen der Sache selbst*, sie ist aus inneren Gründen substanzieller Bestandteil der Kunst, die sich in zwei Strömen manifestiert, einem optischen und einem verbalen."[84]

Das kommentierende Beiwerk wird auf diese Weise zum „Bestandteil" der künstlerischen Kommunikation: Jagt man die Verständlichkeit aus dem Text, kommt sie, wenn man so will, durch den Kommentar wieder hinein. Dieser, für die modernen Künste präzisierte Sachverhalt, lässt sich auch für die frühromantische ästhetische und hermeneutische Reflexion veranschlagen. Wenn in der frühromantischen Rezeptionstheorie darauf bestanden wird, dass die „Vollendung des Kunstwerks im kritischen Leser"[85] stattfindet, so ist dieses Zusammenrücken von Kunst und „Kritik" bzw. ‚Kommentar' durchaus als Korrelat der Unverständlichkeit des ästhetischen Artefakts zu werten: „Je dunkler, je schwieriger, je elaborierter der Versuch, nonreferentielle und insofern unvergleichliche Gedichte zu schreiben, desto größer die Einvernahme dieser Texte zumindest durch wissenschaftliche Kommunikation."[86] Je unverständlicher die Kunst wird, desto mehr wird die professionelle Kunstrezeption zu einem Teil der Kunst. Die oft beschriebenen Autonomisierungsbestrebungen einer immer unverständlicher werdenden Kunst werden flankiert von Heteronomisierungstendenzen, die auf eine Annäherung von Kunst und Wissenschaften hinauslaufen. Erst die Wahrnehmung dieser *inversen* Doppelbewegung lässt ersichtlich werden, weshalb die ‚Dunkelheit' der Kunst ein umfassendes

[84] Arnold Gehlen: Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt a. M., Bonn 1960, S. 162-163. Diese Überlegungen Gehlens werden aufgegriffen von Alois Hahn: Kunst, Wahrnehmung und Sinndeutung (1999), in: ders.: Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie. Frankfurt a. M. 2000, S. 407-439, hier S. 430-439.

[85] Gerhard Kurz: Ästhetik, Literaturtheorie und Naturphilosophie, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg. v. Horst Albert Glaser, Bd. 5: Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 93-109, S. 95.

[86] Niklas Luhmann und Peter Fuchs: Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik, in: dies.: Reden und Schweigen. Frankfurt am Main 1989, S. 138-177, S. 166-167.

Verstehensprogramm nicht vereitelt, sondern als „Kritik" und „Philologie" erst *initiiert*.

Das „echt classische Werk" erlaubt und fordert eine Mehrfachlektüre,[87] eine Rezeptionshaltung „des Verweilens, des lange und wiederholt Betrachtens, des Vor- und Zurückgehens, des probierenden, meditativen Durchdringens und Nachdenkens".[88] Das ‚dunkle' Werk ist nicht das Korrelat einer ‚romantischen' Verstehenskrise, sondern Ausgangspunkt eines hermeneutischen Überschwangs, eines großen historisch-philologischen Fleißes.[89] Die „irrationalen Gleichungen" des „rätselhafte[n] Werks"[90] erweisen sich als Antrieb einer ‚werkkonstitutiven' philologischen Forschung.

Unverständlichkeitskompetenz

George Steiner unterscheidet in seiner *theory of difficulty* „kontingente", „modale", „taktische" und „ontologische" Formen der Unverständlichkeit ästhetischer Artefakte;[91] im Anschluss an Steiner sind weitere hilfreiche Typologien vorgeschlagen worden.[92] Führt man sich die unterschiedlichen Formen der Unverständlichkeit

---

[87] Georg Stanitzek: „0/1", „einmal/zweimal" – der Kanon in der Kommunikation, in: Technopathologien, hg. v. Bernhard J. Dotzler. München 1992, S. 111-134, S. 128-129. Vgl. auch Nikolaus Wegmann: Was heißt einen ‚klassischen Text' lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung, in: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, hg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart und Weimar 1994, S. 334-450, S. 390-395.

[88] Kurz 1999 (wie Anm. 43), S. 95.

[89] So auch Frühwald 1983 (wie Anm. 18), S. 142.

[90] August Wilhelm von Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, in: August Wilhelm von Schlegel: Sämmtliche Werke, hg. v. Eduard Böcking [Reprint der Ausgabe Leipzig 1846], Bd. VI, 2. Hildesheim und New York 1971, S. 247: „Hamlet ist einzig in seiner Art: ein Gedanken=Trauerspiel, durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstre Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses räthselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt."

[91] Steiner 1978 (wie Anm. 12), S. 40-41. „Contingent difficulties aim to be looked up; modal difficulties challenge the inevitable parochialism of honest empathy; tactical difficulties endeavor to deepen our apprehension by dislocating and goading to new life the supine energies of word and grammar. Each of these three classes of difficulty is a part of the contract of ultimate or preponderant intelligibility between poet and reader, between text and meaning. There is a fourth order of difficulty which occurs where this contract is itself wholly or in part broken. Because this type of difficulty implicates the functions of language and of the poem as a communicative performance, because it puts in question the existential suppositions that lie behind poetry as we have known it, I propose to call it *ontological*. Difficulties of this category cannot be looked up; they cannot be resolved by genuine readjustment or artifice of sensibility; they are not an intentional technique of retardation and creative uncertainty […]."

[92] Kurz 1999 (wie Anm. 43), S. 100-104, unterscheidet „Unbestimmtheit", „Eindeutigkeit", „Mehrdeutigkeit" und „Vieldeutigkeit" ästhetischer Artefakte. Vgl. auch die hilfreichen Unterscheidungsvorschläge bei Johannes Ullmaier: Kulturwissenschaft im Zeichen der Moderne. Hermeneutische und kategoriale Probleme. Tübingen 2001, S. 153-168; François Rastier: Arts et sciences du texte. Paris 2001, S. 120-124; Fotis Jannidis: Polyvalenz – Konvention – Autonomie, in: Regeln der Bedeutung 2003 (wie Anm. 33), S. 305-328.

vor Augen, die auf den vorangehenden Seiten skizziert wurden, so darf man zusammenfassen: Eine Hauptherausforderung im Umgang mit ästhetischen Artefakten besteht darin herauszufinden, mit welcher Form der ‚Dunkelheit' man jeweils konfrontiert ist, wenn man ein Kunstwerk nicht versteht. Häufig ergibt sich die Fehllektüre eines literarischen Textes schon daraus, dass der Leser missversteht *auf welche Weise* er nicht versteht. Literaturwissenschaftler verfügen deshalb idealerweise auch über eine Unverständlichkeitskompetenz.

Anschaulichkeit versus Sprachlichkeit. Ein paradigmatischer Scheingegensatz in Poetik und Ästhetik (ca. 1850 bis 1950)*

Sandra Richter

Wenn Wissenschaft nicht durch revolutionäre Paradigmenwechsel gesteuert ist, dann liegt es nahe, nach den langfristigen Dynamiken und Debatten zu fahnden, welche die Fachentwicklung leiten. Eine solche langfristige Debatte möchte ich untersuchen. Sie findet in Ästhetik und Poetik zwischen etwa 1850 und 1950 statt. Ihre Akteure sind nebensächlich. Zwar ist mindestens eine größere Kontroverse zu verzeichnen: eine Kontroverse mit einem prominenten Sündenbock, einem selbsternannten, weniger prominenten Retter und zahlreichen gemäßigten Gelehrten. Sie weisen den Retter in die Schranken vernünftiger Fachgelehrsamkeit. Kontrovers an der Kontroverse ist aber vor allem, wie sie sich in ‚normal science' auflöst. Langfristig wird festgeschrieben, was sich schon vor der Kontroverse vorbereitete und artikulierte: die Auffassung nämlich, dass Literatur nicht bildhafte „Anschauungskunst", sondern „Sprachkunstwerk" (Johannes Minckwitz) ist.[1]

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen meiner Nachwuchsgruppe „Poetologische Reflexion. Poetik und poetologische Lyrik im Kontext ästhetischer Theorie", die im Rahmen des Emmy Noether-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wird. – Für Diskussionen und Anregungen danke ich Jörg Schönert und Wilhelm Schernus (beide Universität Hamburg).

[1] Der vielbeschworene Begriff des „Sprachkunstwerks" taucht erstmalig in einer heute vergessenen Poetik von Johannes Minckwitz auf; ders.: Deutsche Poetik. Leipzig 1868, I. Abschnitt.

Besagte langfristige Debatte handelt also über zwei Deutungsmodi der Ästhetik: über Anschaulichkeit einerseits,[2] Sprachlichkeit andererseits.[3] Dabei konzentriert sich die Anschaulichkeit auf den ‚Gehalt' von Literatur; vereinfacht gesagt nimmt sie Sprache als bloßes Material für den Ausdruck dieses Gehaltes wahr. Die Sprachlichkeit setzt umgekehrt an. Es handelt sich um eine Theorie, die in gewisser Weise für die Moderne typisch ist: Sprache soll in ihren Eigendynamiken entdeckt werden, und ihr wird bereits ein eigener Gehalt zugesprochen. Das Ausmaß dieses Gehalts variiert. Um es auf eine scheinbar triviale Formel zu bringen: Je formalistischer ein Ansatz ist, desto größer sein Vertrauen in die Aussagekraft der Form selbst.

Von diesen zwei Deutungsmodi ausgehend steht der Kern der Poetik (seit ca. 1897 auch Literaturwissenschaft genannt) auf dem Prüfstand: der Begriff von Poesie, Dichtkunst, Literatur. Er wird – mit Rückblick auf vergleichbare Ansätze des 18. Jahrhunderts (Gotthold Ephraim Lessing, Johann Jacob Bodmer/Johann Jacob Breitinger) – relational bestimmt: aus seinem Verhältnis zu den Künsten. Oder genauer: Aus seinem Verhältnis zu den ästhetischen Eigenschaften dieser Künste. Und noch genauer: Der Begriff der Literatur wird vor dem Hintergrund epistemologischer, ontologischer und psychologischer Voraussetzungen der jeweiligen Ästhetik und Poetik in seinem Verhältnis zu den Eigenschaften der Künste erklärt, welche die jeweilige Ästhetik und Poetik als solche festlegt.

Aus der fraglichen Debatte könnte sich, so ist zu hoffen, vieles lernen lassen:[4] Erstens sollte sie Aufschluss über langfristige Dynamiken in der literaturwissenschaftlichen Fachgeschichte geben. Zweitens steuert sie historische Fundstücke zur Auseinandersetzung über den Begriff der Literatur bei, wie sie im Ausgang aus der ‚Verkulturwissenschaftlichung' des Faches aktuell ist. Drittens verspricht die Debatte Einblicke in das Konzert und die Konkurrenz der Künste – und zwar auf dem Niveau einer Bild- und Textwissenschaft vor der Erfindung der Bild- und Textwissenschaft: Es geht ums Prinzipielle, um das, was die Kunst zur Kunst macht und die eine Kunst von der anderen unterscheidet. Um zu fragen, inwiefern

[2] Die Anschauung genießt aktuell eine gewisse Popularität. Sie gilt als Leitbegriff für ein Denken, das sich im Ausgang aus der Dekonstruktion, der Betonung des Sich-einer-Deutung-Entziehens auf das besinnt, was „gegeben' scheint – und die Voraussetzungen solcher Evidenzen befragt; vgl. „Intellektuelle Anschauung". Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen, hg. v. Sibylle Peters und Martin Jörg Schäfer. Bielefeld 2006.

[3] Diese Debatte ist bislang nicht nachgezeichnet. Sofern sich einzelne Forschungseiträge explizit oder implizit auf einen der beiden Begriffe beziehen, diskutiere ich sie im Gang der Darstellung.

[4] Dabei wird es nicht darum gehen, den historischen Beispielen beizupflichten, was methodisch auch wenig befriedigend wäre; vgl. Lutz Danneberg u. Jörg Schönert: Belehrt und verführt durch Wissenschaftsgeschichte, in: Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert, hg. v. Petra Boden u. Holger Dainat. Berlin 1997 (Literaturforschung), S. 13-58. Vielmehr meine ich, dass gegenwärtige Debatten aus dem gelegentlichen Blick in die Fachgeschichte nicht nur Informationen beziehen, sondern auch Impulse empfangen können – Impulse, die etwa Vergessenes wie die hier vorgestellte Debatte betreffen.

die Debatte diese drei Ansprüche erfüllt, beginne ich mit der These von der Anschaulichkeit der Literatur.

Anschaulichkeit

Bei der Anschaulichkeit handelt es sich, so wollen es die Vertreter der Sprachlichkeit seit etwa 1901, um ein veraltetes, der Poesie nicht gerechtwerdendes theoretisches Muster. Es erfährt erst zwanzig Jahre später in ganz anderem Zusammenhang wieder Beachtung: in der als abstrakt gekennzeichneten Quantenmechanik, die sich um eine voraussetzungsarme und doch deutliche Darstellung ihrer Beobachtungen und Theorien bemüht. Anschaulichkeit und Unanschaulichkeit werden in diesem Zusammenhang, vor allem in den Schriften von Werner Heisenberg, zu polemisch besetzten Kampfbegriffen für die ‚wahre' physikalische Theorie.[5]

Die Anschaulichkeitsthese entsteht als eine ästhetische und poetologische Theorie-Option des ausgehenden 18. Jahrhunderts.[6] Sie konkurriert erstens mit dem weiten, aporetischen, mitunter kosmogonischen Poesie-Begriff der Romantik und ihrer Anhänger, wonach die Poesie die „Universalsprache" schlechthin ausdrückt und[7] – im Sinne von griechisch „poiesis (ποιήσισ)" – die „*schöpferische Wiedergeburt des Wirklichen*" überhaupt meint.[8] Zweitens stehen der Anschaulichkeitsthese traditionelle rhetorische Sichtweisen gegenüber.[9] Danach ist die Poesie „*literarische*[]

[5] Paul Formann: Kausalität, Anschaulichkeit und Individualität, in: Quantenmechanik und Weimarer Republik, hg. v. Karl v. Meyenn. Braunschweig, Wiesbaden 1994, S. 182-200.

[6] Zur Reichweite des theoretischen Feldes in dieser Zeit Michael Titzmann: Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma. München 1978; Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart, Weimar 1995. Zu den wirkungsmächtigsten ‚Paradigmen' in der Poetik des 19. Jahrhunderts Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989. Spezifisch über Anschaulichkeit Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989 (Studien zu deutschen Literatur 103).

[7] Siehe noch Johann Jakob Wagner: Dichterschule. Ulm 1840, § 88, S. 72, der damit in einer langen, noch aus dem 18. Jahrhundert herrührenden Tradition steht; vgl. nur J.G. Büsch: Ueber die Frage: Gewinnt ein Volk in Absicht auf seine Aufklärung dabei, wenn seine Sprache zur Universal-Sprache wird? Berlin 1787; Ernst F. Sondermann: Karl Johann Wezel (1747-1819) und die Universalsprache, in: Schriften der Johann-Karl-Wezel-Gesellschaft in Sondershausen e.V. (1997), S. 162-173.

[8] Dazu die – heute vergessenen, aber ausgesprochen anregenden – Überlegungen von Joseph Hillebrand: Lehrbuch der Literatur-Aesthetik, oder Theorie und Geschichte der schönen Literatur. 2 Bde. Mainz 1827, hier Bd. 2, § 124, S. 91 [Hervorhebungen im Original]; siehe auch Ig[natz] Jeitteles: Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Nebst Erklärungen der Kunstausdrücke aller ästhetischen Zweige, als Poesie, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater etc. 2 Bde. Wien 1835/1837, hier Bd. 2, S. 193.

[9] Das Zwischenfeld von Rhetorik und Poetik gehört – sieht man von den gegenwärtig zahlreichen Untersuchungen über Friedrich Schlegel ab – noch immer zu den wenig erforschten Gebieten des 19. Jahrhunderts; siehe Peter Krause: Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800. Tübingen 1999 (Rhetorik-Forschungen 14); Peter Schnyder: Die Magie der Rhetorik. Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk. Paderborn u.a. 1999; Gerhard Kurz: Der

oder *redende*[] Kunst“,[10] die „Lehre sämmtlicher Dichtungsarten, nach einigen Gelehrten auch die Lehre des poetischen Stils und der Technik der Poesie“.[11]

Gegen diese Auffassung von einer ‚bloß rhetorischen‘ Kunst der Poesie wendet sich die Anschaulichkeitsthese. Prominent vertreten wird sie durch Herder[12] und Hegel,[13] vor allem aber durch Hegels eigenwilligen Schüler Friedrich Theodor Vischer,[14] schließlich auch durch den philosophischen Einzelgänger Eduard von Hartmann, der sich um punktuelle Synthesen der Systeme Hegels, Schellings und Schopenhauers bemühte.[15] Vischer legt die umfänglichste Erörterung zum Thema Anschaulichkeit vor; von Hartmanns Überlegungen runden Vischers Vorgaben ab.

Roman als Symposion der Moderne. Zu Friedrich Schlegels “Gespräch über die Poesie”, in: Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in Renaissance, Romantik und Moderne, hg. v. Stefan Matuschek. Heidelberg 2002 (Jenaer germanistische Forschungen NF 13), S. 63-80. Vergleichbare Defizite gelten für die Stilkunde. Ansätze dafür diskutiert Dirk Werle: Stil, Denkstil, Wissenschaftsstil – Vorschläge zur Bestimmung und Verwendung eines Begriffs in der Wissenschaftsgeschichte der Geistes- und Kulturwissenschaften, in: Stil, Schule, Disziplin. Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftlicher Rekonstruktion (I), hg. v. Lutz Danneberg, Wolfgang Höppner u. Ralf Klausnitzer. Berlin 2005 (Berliner Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte 8), S. 3-30. Siehe auch Ulla Fix, Hannelore Poethe u. Gabriele Yos: Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger: ein Lehr- und Arbeitsbuch. Unter Mitarb. v. Ruth Geier. Frankfurt a.M. ^{3}2003 (1. Aufl. 2001); Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geburtstag, hg. v. Irmhild Barz, Gotthard Lechner und Marianne Schröder. Heidelberg 2003 (Sprache, Literatur und Geschichte 25).

[10] Hillebrand 1827 (wie Anm. 8), Bd. 2, § 123, S. 91.

[11] Jeitteles 1835/37 (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 193.

[12] Johann Nikolaus Schneider: „Ins Ohr geschrieben“. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800. Göttingen 2004 (Das achtzehnte Jahrhundert; Supplementa 9).

[13] Wird Hegel mit Bezug auf die Anschaulichkeitsthese erwähnt, dann wird der Bezug zumeist wie folgt erläutert: Hegel spricht der Kunst und auch der Poesie der Gegenwart die Aufgabe zu, neben dem „unmittelbare[n] Genuß“ auch das „Urteil“ anzuregen. Sie veranschaulicht demzufolge an sich selbst Aspekte, die das Denken betreffen. Damit steht sie im Dienst einer philosophischen Anschaulichkeit; Anschauung des Schönen meint dabei (anders als später bei Vischer) Anschauung des Absoluten Geistes. – Ich zitiere nach der im 19. Jahrhundert populären, die betreffenden Vorlesungen Hegels erheblich verändernden Edition von Heinrich Gustav Hotho: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. 3. Bde. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausg. Red. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1986 (G.W.F. Hegel Werke 13-15), Bd. 13, Einleitung, S. 25f.

[14] Zu den metaphysischen Voraussetzungen von Vischers Ästhetik und ihren Differenzen zur hegelschen Wendelin Göbel: Friedrich Theodor Vischer. Grundzüge seiner Metaphysik und Ästhetik. Würzburg 1983 (Epistemata; Würzburger wissenschaftliche Schriften 15/1983). Eine knappe systematische Darstellung der Ästhetik Vischers und der Forschungsgeschichte bietet Hilmar Roebling: Zur Kunsttheorie F. Th. Vischers, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Bd. 1, hg. v. Helmut Koopmann u. J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt a.M. 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 12/1), S. 97-112. Zu Vischers Rolle für die zeitgenössische Poetik siehe auch Verf.: Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Berlin, New York 2004, S. 105-172; dies.: Von der Erfindung und den Grenzen des Schaffens. Fallstudien zur Inventio-Lehre in Poetik und Ästhetik, in: Imagination und Invention, hg. v. Toni Bernhart u. Philipp Mehne. Berlin 2006 (Paragrana; Beiheft 2), S. 217-242.

[15] Zu von Hartmann Jean-Claude Wolf: Eduard von Hartmann: Ein Philosoph der Gründerzeit. Würzburg 2006; ders. (Hg.): Eduard von Hartmann: Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches. Würzburg 2006.

In seiner umfangreichen Ästhetik, deren Anliegen Vischer selbst ständig modifiziert und kritisiert, beschreibt er Anschauung und Anschaulichkeit mit Hilfe vielfacher Doppelungen. Danach verfügt die Anschauung über subjektive und objektive, sinnliche und geistige Anteile, zielt aber vor allem auf Geistiges. Sie ist eine „Form der Unmittelbarkeit“, eine sinnliche Form, insofern sie ‚innere‘ Gedanken darstellt.[16] Zugleich erfasst sie einen ‚äußeren‘ Gegenstand, „eine[] Erscheinung“, „durch den Geist“ und durch die „Phantasie“. Anders gesagt: Geist und Phantasie stellen dem Subjekt in der Anschauung ein Objekt gegenüber.[17] Vischer kämpft mit diesem doppelt angelegten Begriff der Anschaulichkeit an zwei Fronten: Einerseits will er gegen diejenigen argumentieren, die – wie (aus Vischers Sicht) Herder und Jean Paul[18] – im Subjektiven, im Gefühl das bestimmende Moment der Anschauung sehen.[19] Andererseits ist er – abweichend von dem formalästhetisch orientierten Johann Friedrich Herbart[20] – der Auffassung, dass dieses Subjektive integral zur Anschauung gehört.[21] Es kann und darf nicht aus ihr ausgeschlossen werden, obwohl der Hauptakzent der Anschauung auf dem Objektiven liegen soll.

Die Anschauung zielt zu diesem Zweck auf die „Umsetzung“ eines beliebigen Gegenstandes, Gefühls oder Gedankens in ein „inneres Bild“.[22] Dieses „innere Bild“ ist wiederum doppelt gedacht: als abhängig und zugleich unabhängig vom ‚geschauten Gegenstand, als sinnlich und unsinnlich, als vorgestellt und „vom Geiste erzeugt“.[23] Vischer argumentiert – im Sinne einer psychologischen Ästhetik vor der psychologischen Ästhetik[24] – psychologisch voraussetzungsreich und ohne

16 Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 2. Aufl. hg. v. Robert Vischer. München 1922 (1. Aufl. Reutlingen, Bde. 1-6, 1846-1857), Bd. I, § 12, S. 48-51.

17 Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. II, § 385, S. 375.

18 Vgl. Götz Müller: Zur Bedeutung Jean Pauls für die Ästhetik zwischen 1830 und 1848 (Weisse, Ruge, Vischer) [1977], in: ders., Jean Paul im Kontext. Würzburg 1996, S. 7-28.

19 Zur Bedeutung des Gefühls in Lyrik und Autorpoetik Simone Winko: Gefühl, Affekt, Stimmung, Emotion. Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin 2003.

20 Zur Wirkung Herbarts auf die Ästhetik des 19. Jahrhunderts sowie zu den Polarisierungen, die von seinem Werk ausgehen, die Beiträge in: Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert, hg. v. Andreas Hoeschen u. Lothar Schneider. Würzburg 2001.

21 Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. II, § 385, S. 377: „Zwar sagt Herbart zuviel, wenn er […] sagt: ‚die Anschauung ist desto vollkommener, je weniger Gewicht in ihr die Empfindung hat‘, aber allerdings verzittern in der allzu lebhaftigen Teilnahme des Gefühls die Grenzen und Maße des Gegenstands, die Objektivität schmilzt im weichen Elemente.“

22 Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. II, § 387, S. 381.

23 Ebd.

24 Zu den Traditionen der psychologischen Ästhetik Günter Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen oder Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991. Die psychologische oder empirische Ästhetik seit 1850 allerdings ist noch immer in weiten Teilen eine ‚terra incognita‘; siehe nur die wenigen Studien von Christian G. Allesch: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene. Göttingen u.a. 1987; Tom Kindt und Hans-Harald Müller: Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74/4, 2000, S. 685-709; Gregor Streim: Introspektionen des

dass diese Voraussetzungen belegt wären. Aus seiner Sicht verbindet sich die Anschauung mit der „Einbildung“ des Betrachters, Hörers oder Lesers. Dabei gewährleistet die Anschauung eine relative Objektivität, Konstanz und Kohärenz der „inneren Bilder“:[25] Gleichwohl geht Vischer nicht einfach von einer Abbildung im Verhältnis Eins zu Eins aus; im Gegenteil: Das im Inneren erzeugte Bild ist „bloßes Nachbild“,[26] „stoffliche Einzelheiten“ der Vorlage sind in ihm „verwischt“ und ‚frei wiedererzeugt‘, und zwar sowohl quantitativ als qualitativ.[27] Im Ergebnis schafft sich der Geist durch seine „*reproduktive Einbildungskraft*“ eine „zweite Welt“.[28]

Um die Anschauung derart ins Werk zu setzen, bedienen sich die Künste unterschiedlicher Mittel. Wie es gleichermaßen bei Vischer und von Hartmann heißt: Die Dichtkunst gebraucht Sprache als „Vehikel“.[29] Doch kommen der Sprache mehrere herausragende Qualitäten zu: Sie erlaubt äußere und innere, objektive und subjektive Darstellungen, Schilderungen von Bildern und rhythmische Gestaltung. Das langlebige Missverständnis, das sich aus dem Horaz-Vers ‚ut pictura poiesis‘ entwickelte,[30] sei eine folgenschwere „Verirrung“: Anders als die Apologeten der ‚schildernden Poesie‘ meinen, die für eine Abbildung von Wirklichkeit im Verhältnis Eins zu Eins plädieren, soll die Dichtkunst nach Vischer äußerliche „Züge[]“ bloß so „vergegenwärtigen“, dass sie in den „Bewegungszug der Phantasie“ aufgenommen werden können.[31] Mit Lessings *Laokoon* erörtert Vischer, dass Poesie zu

---

Schöpferischen. Literaturwissenschaft und Experimentalpsychologie am Ende des 19. Jahrhunderts. Das Projekt der ‚empirisch-induktiven‘ Poetik, in: Scientia Poetica 7, 2003, S. 148-170.

[25] Die Anschauung ist danach „so aktiv, daß sie ein tätiges Abzeichnen des Gegenstands und ein Hereinnehmen dieses Abbildes in das Innere des Anschauenden ist.“ Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. II, § 387, S. 385.

[26] Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. II, § 388, S. 386-389. Vischer nimmt in diesem Zusammenhang Hegels Metapher vom „Schacht“ respektive von der „einfache[n] Nacht“ auf, in dem bzw. in der die Bilder verschwinden, um in der Erinnerung konserviert zu werden.

[27] Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. II, § 388, S. 386. Dabei umfaßt die Dichtkunst – anders als die Malerei – eine Grauzone „unbestimmte[n] Sehen[s]“; ebd., Bd. VI, § 838, S. 19. Darüber hinaus kann der Dichter schildern, was nicht zu sehen und verhüllt ist, aber doch – andernorts oder im Geist – geschieht.

[28] Ebd., Bd. II, § 389, S. 389; zu den Verquickungen dieser Auffassungen mit der Imago-Lehre siehe Verf.: Von der Erfindung und den Grenzen des Schaffens. Fallstudien zur Inventio-Lehre in Poetik und Ästhetik, in: Imagination und Invention, hg. v. Toni Bernhart und Philipp Mehne. Berlin 2006 (Paragrana; Beiheft 2), S. 217–242.

[29] Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. VI, § 839, S. 20; Eduard von Hartmann: Philosophie des Schönen. 2. Aufl. mit Benutzung des handschriftl. Nachlasses Eduard von Hartmanns neu hg. v. Richard Müller-Freienfels. Berlin 1924 (1. Aufl. 1887), S. 691; ders.: Grundriß der Ästhetik. Bad Sachsa 1909 (System der Philosophie im Grundriß 8), S. 236.

[30] Zur Geschichte dieses Mißverständnisses Hans-Georg Arburg: Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogart-Kommentaren. Göttingen 1996 (Lichtenberg-Studien 11), passim; Verf.: Außer Konkurrenz? Die „Ars poetica“ des Horaz in Kommentar und Poetik des 16. und 17. Jahrhunderts, erscheint in: Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock. Akten des Wolfenbütteler Barockkongresses 2006, hg. v. Ulrich Heinen u.a. Wiesbaden i.V.

[31] Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. VI, § 847, S. 50.

diesem Zweck – anders als die Bildkunst – notwendig sukzessive verfahren müsse,[32] Anschauungen im Sprachfluss nur fragmentarisch andeuten könne. Geist und Phantasie aber führen die fragmentarische Vielheit, so Vischer gegen Lessing, zur Einheit zusammen; sie überschauen „ein Ganzes von koexistierenden Teilen".[33]

Wie dies genau geschehen soll, erörtert von Hartmann. Die Sprache der Poesie vermittelt den „Phantasieschein",[34] den „poetischen Schein", die poetische Idee, den Gehalt.[35] Aufgabe des Hörers ist es, den „poetischen Schein" zu rekonstruieren, und zwar aus dem „Wortklang" der Poesie, der seinerseits den „Wortsinn" transportiert.[36] Hartmann knüpft daran sogar eine ästhetische Norm. Er formuliert sie – blickt man von der *Philosophie des Schönen* (1887) auf den *Grundriß der Ästhetik* (1909) – zunehmend strenger, indem er die Freiheit des Rezipienten einschränkt: Gute Dichtung lässt sich danach beurteilen, ob der Dichter sprachlich festlegt, was für die „poetische Wirkung unentbehrlich, wesentlich und wichtig" ist, „im übrigen [aber] der Phantasie der Hörer Spielraum für die unwesentlichen Zutaten und nebensächlichen Ausführungen" lässt, den „poetischen Schein" im Detail zu „vervollständigen".[37] Kurz: Der Dichter gibt vor, der Hörer ergründet in erster Linie die Autorintention und führt aus, was der Dichter vorsieht.[38]

Diese Auffassung kulminiert in einer folgenreichen Bewertung der Poesie. Dem Prozess der Anschauung sind in der Dichtung nämlich, so Vischer und von Hartmann, anders als in den anderen Künsten keine Grenzen gesetzt: Sie wirkt „in unbeschränkter Ausdehung",[39] und zwar vor allem auf die „oberen Sinne".[40] Als zugleich subjektive und objektive Kunst eignet sie sich die ‚Besitztümer' der anderen Künste an. Sie erweist sich als deren „*Totalität*",[41] als ‚mittlere' oder ‚höchste Kunst'.[42] Um eine für ihre Zeit typische Poetik aus dem Jahr 1879 zu zitieren: „Die Poesie endlich bildet den Abschluß und die Zusammenfassung aller Künste."[43]

---

[32] Diese Eigenschaft teilt die Poesie mit der Musik; Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. VI, § 839, S. 21.

[33] Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. VI, § 847, S. 51.

[34] So lautet der Begriff nach Hartmann 1924 (wie Anm. 29), S. 687.

[35] Hartmann 1909 (wie Anm. 29), S. 236.

[36] Ders. 1924 (wie Anm. 29), S. 698; Hartmann 1909 (wie Anm. 29), S. 236.

[37] Ders. 1909 (wie Anm. 29), S. 237.

[38] Vgl. Ders. 1924 (wie Anm. 29), S. 691.

[39] Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. VI, § 838, S. 15.

[40] Hartmann 1924 (wie Anm. 29), S. 692; Hartmann 1909 (wie Anm. 29), S. 237.

[41] Vischer 1922 (wie Anm. 16), Bd. VI, § 383, S. 15. Vischer spricht außerdem davon, daß die Poesie die persönlichste Kunst sei – eine Auffassung, die aber wenig Rezeption findet; ebd., § 842, S. 32: „Der Dichter zeigt die Welt, wie sie sich stetig im Subjekte zum Lichte des Bewußtseins zusammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspunkte der Persönlichkeit; er verwirklicht also mehr als jeder andere Künstler [...]: daß alles Schöne persönlich ist."

[42] Hartmann 1909 (wie Anm. 29), S. 238 [Hervorhebung im Original]: „So ist die Poesie trotz geringer sinnlicher Bestimmtheit doch die *universellste*, und unbeschadet ihrer sinnlichen Scheinhaftigkeit die *geistigste* aller Künste; nicht die Universalkunst ist sie, welche etwa die andern Künste überflüssig machte, wohl aber die *höchste* aller *einfachen* Künste und zugleich die *am meisten synthetische* von allen, welche die an die einzelnen Wahrnehmungskünste verteilten Vorzüge in sich vereint." Etwas skepti-

Im Ergebnis besteht die Poesie-Konzeption der Anschaulichkeitsthese aus vier Komponenten, die als „ästhetisches Gemeingut“ des 19. Jahrhunderts gelten und den vagen Begriff der Anschaulichkeit zu konturieren helfen:[44] erstens aus der vielschichtigen Anlage der Anschaulichkeit, zweitens aus der Auffassung, dass die Anschauung im Verein mit der Einbildungskraft „innere Bilder“ erzeugt, drittens aus dem Vertrauen auf eine eigenständige Rezeptions- und Produktionstätigkeit des Lesers, viertens aus einer verhältnismäßig geringen Achtung der Sprache für die Dichtkunst.

Sprachlichkeit

Vor allem gegen diese vierte Komponente polemisieren die Vertreter der Sprachlichkeitsthese. Die Anschaulichkeitsthese, so der Tenor, verkenne die Eigenschaften und Eigenarten der Poesie. Die Anschaulichkeitspoetik bestimme Poesie bloß heteronom – aus der bildenden Kunst, der Philosophie und der Psychologie.[45] Genuin poetisch sei aber das – von der Anschaulichkeit so vernachlässigte – Ausdrucksmittel: die Sprache.

Dieser wiederum wird seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts auch jenseits von Ästhetik und Poetik erhebliche Zuwendung zuteil. Erstens durch die Literatur selbst:[46] Die symbolistischen Bewegungen lösen sich radikal, mit entsprechendem programmatischen und publizistischem Aufwand von der Vorstellung, Poesie vermittele Anschauungen.[47] Gleich ob Präraphaeliten, Parnassiens oder George-

---

scher klangen die Ausführungen über die Synthese-Leistung der Poesie noch in Hartmann 1924 (wie Anm. 29), S. 694.

[43] Werner Hahn: Deutsche Poetik. Berlin 1879, § 12, S. 20.

[44] Theodor A. Meyer: Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901, S. 45; die Wirkungsmächtigkeit Vischers im 19. Jahrhundert belegen Almut Todorow: Lyrik und Realismus in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen, hg. v. Klaus-Detlef Müller. Königstein/Ts. 1981, S. 238-254; Renate Werner: Ästhetische Kunstauffassung am Beispiel des „Münchner Dichterkreises“, in: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890, hg. v. Edward McInnes u. Gerhard Plumpe. München 1996 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart 6), S. 308-342.

[45] Hier klingt die Kritik am naturalistischen Fehlschluss an, wie sie seit Edmund Husserl und George Edward Moore mit Blick auf psychologistische Deutungen in der Philosophie geübt wird. Dazu Martin Kusch: Psychologism. A case study on the sociology of philosophical knowledge. Routledge 1995.

[46] Ohne Bezug auf die Frage nach der Anschaulichkeit, aber mit Blick auf neue Entwicklungen der Poetik, die sich aus vergleichbaren literarischen Bewegungen speise, Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1954; Hans-Peter Bayerdörfer: Poetik als sprachtheoretisches Problem. Tübingen 1967 (Studien zur deutschen Literatur 8), S. 1.

[47] Dieser Hinweis soll nur zeigen, dass die Kritik der Anschauung en vogue war; die genannten literarischen Bewegungen werden in der Poetik gleichwohl häufig kritisch bedacht und unparteiisch genannt. Hinweise zur Kritik an George in den im folgenden zu diskutierenden poetologischen Schriften gibt Bernhard Klöckener: Theodor A. Meyers „Stilgesetz der Poesie“ und der ästhetische Diskurs der Jahrhundertwende, in: Poetica 29, 1997, S. 270–305, etwa S. 296.

Kreis – sie alle rücken das Material der Poesie, die Form, das Wort, das Ornamentale, ins Zentrum ihrer Tätigkeit. Hinzu kommen – zweitens – Sprachtheorie und Sprachphilosophie. Sie äußern sich im Ausgang von den Arbeiten Heymann Steinthals[48] in so umfangreichen Einlassungen über die Sprache als Kunst von Gustav Gerber (1885)[49] sowie in Fritz Mauthners *Beiträgen zur Kritik der Sprache* (I, 1901);[50] im Jahr 1916 erfährt dieses Interesse mit der Veröffentlichung von Ferdinand de Saussures Vorlesungen zu Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft seinen Höhepunkt.[51]

In Poetik und Ästhetik wird die Sprachlichkeits-Fraktion durch einen Professor des Evangelisch-theologischen Seminars in Schönthal angeführt: Theodor Alexander Meyer, später Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der Technischen Hochschule Stuttgart und damit einer der Nachfolger Vischers.[52] In seinem *Stilgesetz der Poesie* (1901) formuliert Meyer ‚epochemachende' Einwände gegen die „Vergewaltigung" der Poesie durch den „malerisch-platische[n] Gesichtspunkt" der Anschauungsästhetiker, also auch des eigenen Amtsvorgängers.[53] Fast zeitgleich setzt sich Hubert Roetteken kritisch mit Wilhelm Scherers holistischem Poesie-Begriff auseinander und plädiert für eine Untersuchung der Sprache in der Dichtung.[54] Im Jahr 1907 schließt sich der jüdische Philosoph Jonas Cohn, 1892

---

48 Zu Steinthal, der Sprachtheorie und Völkerpsychologie siehe den Beitrag von Céline Trautmann-Waller in diesem Band.

49 Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst. 2 Bde. Berlin 1885. Gerber bestimmt die Sprachkunst als Kunst, die mit dem Mittel „Ton" arbeitet und „die sprechende Seele" darstellt (ebd., I, S. 28, 32). Dabei sind ihre Werke stärker punktuell, für den momentanen Genuß angelegt und weniger kunstvoll konzipiert als die Werke der Poesie (ebd., S. 29). Diese arbeitet mit einem anderen Material, dem „Geist selbst" und der „schaffende[n] Phantasie"; ihre Werke werden „nur im Geiste, in der *Erinnerung*" besessen (ebd., S. 30f.; Hervorhebung im Original). Doch stellt sich heraus, daß die Teilung zwischen Sprach- und Dichtkunst nicht immer gelingt und bloß graduell ist – etwa dann, wenn es um die Gattung des Liedes geht, das scheinbar spontan entsteht, aber doch kunstvoll und in die literarische Erinnerung eingeht (ebd., II, S. 501–510).

50 Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I: Zur Sprache und zur Psychologie. Stuttgart, Berlin ^{2}1906 (1. Aufl. 1901). Mauthner diskutiert die Chancen und Grenzen psychologischer Erklärungsansätze für sprachliche Phänomene. Dies jedoch unternimmt er weniger in Auseinandersetzung mit prominenten psychologischen Positionen, sondern vielmehr aus dem ‚common sense' heraus und vor dem Hintergrund sprachskeptischer Überlegungen.

51 Cours de linguistique générale, hg. v. Ferdinand de Saussure, Charles Bally, Albert Secheh Riedlinger. Lausanne, Paris 1916.

52 Zur Bio-Bibliographie Meyer Alexander Recks: Meyer, Theodor Alexander, in: Internationales Germanistenlexikon, hg. v. Christoph König. Berlin, New York 2003. Bd. 1, S. 1220f.

53 Meyer 1901 (wie Anm. 44), S. 57. Die ältere Forschung zur Anschaulichkeitsästhetik meinte (Willems 1989, wie Anm. 6, S. 345), Meyers Hauptgegner sei der Naturalismus gewesen. Dies ist mit Blick auf Meyers Argumentation jedoch nur eingeschränkt richtig.

54 Roetteken ist der Auffassung, Scherer meine, daß „poetische Kunstwerke" von Musik und bildender Kunst abhängig seien, um vollkommen zu wirken; Hubert Roetteken: Poetik. 1. Teil: Vorbemerkungen. Allgemeine Analyse der psychischen Vorgänge beim Genuß einer Dichtung. München 1902, S. 40-42. – Die Negativkanonisierung Scherers beginnt folglich früh und läßt sich nicht zuletzt auf seinen eigenwilligen Kunstvergleich zurückführen; zur Negativkanonisierung Scherers Steffen Martus: „jeder Philolog ist eine Sekte für sich". Wilhelm Scherer als Klassiker des Umgangs mit Klassikern, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 53/1, 2006, S. 8-26. Scherer jedoch

bis 1894 Mitarbeiter Wilhelm Wundts, später Neukantianer, in der programmatisch avancierten *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* der Sprachlichkeit an,[55] und zwar mit systematisierenden Überlegungen zum Verhältnis der Künste. Schon in Rudolf Lehmanns zweifach aufgelegter *Deutscher Poetik* (1908) werden die Überlegungen zur Sprachlichkeit in einer charakteristischen Mischform kanonisiert.[56] Sie gelten – mit erheblichen Modifikationen – bis in die 1950er/60er Jahre hinein. Poesie erscheint allerorten als „Wortkunstwerk" (Oskar Walzel) oder als „sprachliches Kunstwerk" (Wolfgang Kayser).[57]

Auf dem Kontinuum der Auffassung, Poesie sei Sprachkunst, stehen die Positionen von Meyer und Cohn relativ nahe beieinander. Zunächst zur Position Meyers. Sie speist sich vor allem aus einem kritiklos geglaubten Lessing,[58] aus der Sprachtheorie Steinthals,[59] der Psychophysik Gustav Theodor Fechners und der Psychologie Wundts – nicht jedoch, um den ‚Psychologismus' als Interpretationsverfahren zu empfehlen, sondern umgekehrt: um seine Rolle bei der Interpretation sprachlicher Kunstwerke einzuschränken. Einfallstore dafür bieten die „innere[n] Sinnenbilder",[60] die als „innere Bilder" bei Vischer eine tragende Rolle spielen. Um 1900 können sie dazu beitragen, die große Bedeutung der Anschaulichkeitsthese auf eine „kümmerliche Deduktion des Sinnlichkeitsprinzips auf eine sensualistische Poetik des Sprachverstehens" zu reduzieren.[61] Denn diese „inneren Sinnbilder"

vertrat im Zusammenhang von Anschaulichkeit und Sprachlichkeit eine differenzierte und nach Gattungen spezifizierte Position, die unter den Auspizien von Performativitätstheorien geradezu aktuell wäre: Scherer zufolge ist „nicht alle Poesie [...] kunstmäßige Antwendung der Sprache"; das Theater etwa ist mit der Mimik und Gestik, die Oper darüber hinaus mit der Musik im Bunde; ders.: Poetik. Mit einer Einleitung und Materialien zur Rezeptionsanalyse, hg. v. Gunter Reiss. Tübingen 1977, S. 9f.

55 Zu dieser Zeitschrift und der „Vereinigung für ästhetische Forschung" (1908-1914), der Cohn angehörte und welche die Zeitschrift in ihren Gründerjahren wesentlich prägte – vgl. den Beitrag von Toni Bernhart in diesem Band.

56 Die Rezeptionsgeschichte endet nicht mit Lehmann. Diese wenigen Verweise sollen nur zeigen, wie stark das „Stilgesetz der Poesie" rezipiert wurde; weitere Hinweis in Rudolf Bosch: Die Problemstellung der Poetik. Eine historisch-kritisch Untersuchung über die Methoden und Grenzen wissenschaftlicher Wertbestimmung. Leipzig 1928; siehe auch Klöckener 1997 (wie Anm. 47), der sich mit gutem Grund gegen Wolfgang Isers Einschätzung wendet, das „Stilgesetz" habe nur geringe Resonanz erfahren; vgl. Iser: Vorwort, in: Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Mit einem Vorwort von Wolfgang Iser. Frankfurt a.M. 1990, S. 13-20.

57 Über den Begriff „Sprachkunstwerk" und seine methodologischen Voraussetzungen Gerhard Storz: Sprache und Dichtung. München 1957, S. 24-26; Bayerdörfer 1967 (wie Anm. 46), S. 2; siehe auch Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 1973, S. 150; Käte Hamburger: Theodor A. Meyers Sprachtheorie der Dichtung, in: Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel, hg. v. Benjamin Bennett, Anton Kaes u. William J. Lillyman. Tübingen 1983, S. 183-195.

58 Dazu ausführlich Klöckener 1997 (wie Anm. 47), S. 275-277.

59 Vgl. ebd., S. 58f. Mit seiner Theorie über die psychische Wirkung der Sprachlaute gilt Steinthal als „Eideshelfer" der von Meyer vertretenen Position. Steinthal erörtert nämlich, dass im Schauspiele unsichtbare, gleichwohl aber genußbringende Bilder hervorgerufen werden; ders.: Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft. Berlin ²1887 (1. Aufl. 1871), S. 272.

60 Meyer 1901 (wie Anm. 44), S. 49f.

61 Bosch 1928 (wie Anm. 56), S. 127.

sind – nach Meyer – aus zwei Gründen problematisch: Zum einen verfügen nicht alle Menschen über die gleiche Fähigkeit, solche Sinnenbilder zu erzeugen. Zum anderen bleiben – Wundt habe es gezeigt[62] – diese Sinnenbilder immer undeutlich, unklar und subjektiv.[63]

Daran anküpfend lautet Meyers These, dass die Poesie „Anschauung" weder brauchen kann noch soll.[64] Ambiguität, Undeutlichkeit und Subjektivität sind soweit als möglich aus der Wahrnehmung, Deutung und Theoretisierung von Poesie zu verbannen: Erstens bedarf Poesie der Anschauungen nicht, weil man getrost auf die Fähigkeit des Dichters vertrauen kann, den „Gehalt" der dargestellten Vorstellungen zu erschließen. Zweitens darf die Poesie keine bloß esoterische Kunst werden. Sie soll sich nicht auf eine Fähigkeit verlassen, die nur wenigen gegeben ist und notwendig zur Vereinzelung des Kunsterlebnisses führen würde.

Darüber hinaus erinnert Meyer an Lessings Diktum von der Poesie als ‚sukzessiver Kunst': Erst nach und nach fördert sie einen Eindruck vom Ganzen zu Tage; über weite Strecken bleibt sie leer, mangelhaft. Einer Sichtweise, welche die unmittelbare Anschauung als Ziel von Kunst priviligiert, könnte eine solche Poesie nur als minderwertige Darstellungsform gelten. Der Dichter, so Meyers Konsequenz, verfügt nur dann „frei und uneingeschränkt" über den „Bilderschatz der Sprache", „wenn er sich sicher darauf verlassen kann, dass mit der Sprache kein Reiz zum innern Sehen verbunden ist."[65] Die Sprache hebt das konkrete Sinnenbild auf, abstrahiert davon, verändert das Sinnenbild durch ihre fragmentarische, sukzessive „Verkürzung, Zusammenfassung und Trümmerhaftigkeit" – und nur so taugt sie zum poetischen Zweck.[66]

Folglich gilt die Poesie Meyer als „Kunst der sprachlichen Vorstellung" – als Kunst, deren Form den „Gehalt" einer sinnlichen Wirklichkeit extrahiert und die Beziehungen der Gegenstände verdichtet darbietet.[67] Von dieser „Kunst der

---

[62] Siehe dazu etwa Wilhelm Wundts Erörterungen über „psychische Gebilde", das sind „Vorgänge", die kurzzeitig fixiert werden können, sicher aber stark verändern; ders.: Grundriss der Psychologie. Leipzig [15]1922 (1. Aufl. 1896), S. 107f.

[63] Roetteken 1902 (wie Anm. 54) schätzt Wundts Untersuchung über "Erinnerungsbilder" anders ein, und darin zeigt sich schon, wie kontrovers die Position Meyers ist. Aus Roettekens Sicht sei doch von einer relativen Stärke und Deutlichkeit der „Erinnerungsbilder" auszugehen; ebd., S. 70f. Von dieser Annahme ausgehend ist Roetteken der Auffassung, genaue Schilderungen hätten in der Literatur ihre Berechtigung, weil sie „Empfindungen" im Leser hervorriefen; ebd., S. 65. – Auch Mauthner ist weniger skeptisch, was das menschliche Erinnerungsvermögen anbelangt. Mit dem französischen Philosophen und Psychologen Théodule Ribot spricht er vom „Gedächtnis" als ein „*Sehen in der Zeit*" (Mauthner 1906, wie Anm. 50, S. 453, Hervorhebung im Original). Auch spricht er dem Dichter besondere Fähigkeiten bei der Assoziation, der Verbindung von Erinnerungen zu (ebd., S. 491), und geht davon aus, daß „Lücken zwischen [...] ungleichen Sinneseindrücken" im Sinne unendlich kleiner Differenzen zu denken sind, die kohärente, deutliche und langfristige Erinnerungen nicht hemmen (ebd., S. 528f.).

[64] Meyer 1901 (wie Anm. 44), S. 50f.

[65] Ebd., S. 56.

[66] Ebd., S. 57.

[67] Ebd.

sprachlichen Vorstellung" aber lässt sich kaum mehr auf Wirklichkeit zurückschließen. Die Konzeption der Literaturinterpretation beläuft sich nurmehr auf die Auslegung ‚des Textes selbst'. Methodische Askese – mit dem polemisch besetzten Begriff ‚Werkimmanenz'[68] – lautet die Devise. Ihr liegen Überzeugungen zugrunde, die sich als formalistisches Programm der Literaturkonzeption und -interpretation beschreiben lassen.[69] In ihrem Kern besagen sie, dass die Interpretation auf das ästhetische und weitestgehend kohärente Wort zu konzentrieren ist, um Intersubjektivität, Klarheit und Vergleichbarkeit des Kunsterlebnisses zu gewährleisten. Der Ausschluss der ‚obscuritas' erfüllt damit eine Scharnierfunktion in der Geschichte der Poetik oder Literaturtheorie: Er begründet den Wechsel von der kontextreichen Anschauungs- zur formalistischen Sprachlichkeitspoetik.[70]

Vor diesem Hintergrund spricht sich Meyer selbst das Verdienst zu, den „Mythologeme[n] der Anschauungsästhetiker", allen voran Vischer, den Garaus gemacht zu haben: Die Poesie ist aus Meyers Sicht nicht in Analogie zur bildenden Kunst zu denken. Darüber hinaus lässt sich auch das Sehen des Kunstbetrachters nicht auf den Leser übertragen. In der Poesie werde nun einmal nicht „irgendwie gesehen".[71]

Im Vergleich mit den Theoremen der Anschauungspoetik zeigt sich jedoch, dass Meyer mit seiner Polemik einen Sack schlägt, den kein Esel je zu tragen bereit war, schon gar nicht Vischer: Denn Vischer polemisiert mit dem Verweis auf „innere Bilder" gerade gegen ein simplifizierendes Verständnis von Abbildung in und durch Poesie. Zugleich betont er wie Meyer, jedoch Lessing-kritisch, dass Poesie sukzessiv und fragmentarisch wirkt. Genau genommen bestehen zwischen den Positionen Vischers und Meyers nur zwei Unterschiede: Erstens schätzt Vischer die Rolle der Sprache für die Poesie als gering ein. Zweitens vertraut er – anders als Meyer – auf einen produktiven Prozess auf seiten des Hörers respektive Lesers, der von der poetischen Anschauung, vom Material der Worte bloß seinen Ausgang nimmt. Mit von Hartmann wäre zu ergänzen: seinen wohlgelenkten Ausgang.

Trotz der Fehlinterpretation Vischers nehmen die Zeitgenossen Meyers *Stilgesetz* begeistert auf. Als engagierter Vertreter einer Allgemeinen Kunstwissenschaft verschärft Max Dessoir, von Stefan George beeinflusst, Meyers These noch zu einer „Kronprinzen-Wahrheit", „der die Zukunft gehört": Danach haftet Genuss

[68] Zur Werkimmanenz unter methodischem Aspekt Lutz Danneberg: Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation, in: Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945, hg. v. Wilfried Barner u. Christoph König. Frankfurt a.M. 1996, S. 313-342; zu ihrer Genese siehe den Beitrag von Hans-Harald Müller in diesem Band. Die Reflexionen über Anschaulichkeit und Sprachlichkeit verbinden sich, wie vorliegender Beitrag zeigen will, teilweise mit dieser Programmatik, sind aber nicht mit ihr deckungsgleich.

[69] Zur Geschichte und Varianzbreite formalistischer Ansätze im deutschen Sprachraum Dieter Burdorf: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart, Weimar 2001.

[70] Zur ‚obscuritas' siehe den Beitrag von Carlos Spoerhase in diesem Band.

[71] Meyer 1901 (wie Anm. 44), S. 57.

ausschließlich an den Wort- und Satzvorstellungen selbst.[72] Der Grund für diese emphatische Rezeption kann nur in dem Umstand liegen, dass Meyer den Nerv der Zeit traf. Er betonte, was Vischer und von Hartmann tatsächlich vernachlässigen: die Rolle und den Wert der Sprache für die Poesie.[73]

Doch liegen die systematischen Schwachpunkte der Sprachlichkeits-These à la Meyer auf der Hand: Erstens vertraut sie allein auf den Dichter und spricht ihm eine hohe Kompetenz für die Gestaltung „sprachlicher Vorstellungen“ zu. Der Leser wird auf diese Weise zum Rezipienten degradiert, dem ein bloß passives Wahrnehmen obliegt. Zweitens handelt sich Meyer damit erhebliche wahrnehmungstheoretische Schwierigkeiten ein. Folgerichtig setzt Jonas Cohn hier an, um die These von der Poesie als Sprachkunst zu reformulieren.[74]

Cohn stimmt in drei Hinsichten mit Meyer überein: Erstens ist das Darstellungsmittel der Poesie die Sprache, und zwar „nicht nur als Mitteilung bestimmter Vorstellungen, sondern zugleich als Kundgabe von Gefühlen und Wissensregungen, als Lautgebärde“, an die sich Gefühle und Gedanken knüpfen.[75] Zweitens gibt es keine vom Wort unabhängige Anschauung. Drittens gehört nur zum Kunstwerk, „was in seinem Darstellungsmittel als solchem gegeben werden kann.“[76]

Zu diesem Zweck betont Cohn – gegen Meyer – den „Erlebnischarakter des poetischen Ausdrucks“.[77] Poesie, so Cohns Überlegung, löst Worte und Sätze aus ihrem alltäglichen, durchschnittlichen und auch aus ihrem wissenschaftlichen Gebrauch heraus, um sie in neue Kontexte zu stellen und – vergleichsweise unbestimmte – Anschauungen zu schaffen. Diese Anschauungen sind subjektiv geprägt – und gerade darin liegt für Cohn der Reiz der Poesie. Er definiert Anschauung nämlich, anders als Meyer, nicht als quasi-körperliches „inneres Sinnenbild“, son-

---

72 Max Dessoir: Die Anschaulichkeit der Sprache, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1, 1906, S. 353-368, hier S. 366. Vgl. schon die ausführliche Fassung von dems.: Anschauung und Beschreibung. Ein Beitrag zur Ästhetik, in: Archiv für systematische Philosophie N.F. 10, 1904, S. 20-65, hier S. 20; schon erwähnt in Jonas Cohn: Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 2, 1907, S. 182-201, hier S. 186.

73 Klöckener 1997, (wie Anm. 47), S. 279f., bezweifelt, dass vor allem Meyers Befassung mit der Sprache als Darstellungsmittel die emphatische Rezeption des „Stilgesetzes“ bewirkt habe. Als Grund dafür führt er die Sprachskepsis der Jahrhundertwende an. Doch zeigt die Rezeption, vor allem die langfristige Rezeption bis hin zu Ingarden und Strich, dass es tatsächlich die Betonung der Sprache ist, die Meyers „Stilgesetz“ zu einem epoachalen Text des poetologischen Denkens macht. Andere Aspekte, die Klöckener nennt, Meyers lebensphilosophische Neigungen, der „irrationalistische Gestus“, das Konservieren rhetorischer Darstellungsmuster (ebd., S. 289), die Betonung der Einfühlung – all das gehört m.E. zu den Signaturen der Zeit, die eine Aufnahme des „Stilgesetzes“ erleichtern, ihre Geltungskraft jedoch nicht erklären.

74 Zu Cohns Ästhetik vgl. Stefan Nachtsheim: Lage und Aufgabe der zeitgenössischen Kunst in der Kulturphilosophie Jonas Cohns, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, hg. v. Ekkehard Mai u. Stephan Waetzoldt. Berlin 1983, S. 153–170; Klöckener 1997 (wie Anm. 47), S. 295f.

75 Cohn 1907 (wie Anm. 72), S. 200f.

76 Ebd., S. 200.

77 Ebd., S. 193.

dern als seelischen und geistigen Vorgang: als „in sich ruhendes, volles Erleben", und dieses Erleben nimmt vom Gesamtzusammenhang eines Textes, von Handlungssträngen und Figurencharakteristiken seinen Ausgang.[78] Cohn setzt damit ins Recht, was durch Meyers Polemik gegen Vischer und von Hartmann verlorenging: die Aufmerksamkeit für die ‚innere' Verarbeitung von Kunst, speziell von Literatur auf seiten des Produzenten und des Rezipienten. Cohn greift dieses ‚gesunkene Kulturgut' jedoch unter anderem Vorzeichen auf als Vischer und von Hartmann: unter demjenigen der Sprachlichkeit. Im Ergebnis steht eine konzeptionelle Mischform für das Verständnis von Poesie: eine Konzentration auf das sprachliche Material, die sich aber zugleich mit einem diffusen Psychologismus, nämlich den Auffassungen vom „inneren Bild" und vom Erlebnis – nicht nur des Dichters, sondern auch und vor allem des Lesers – verbindet. Sie verweist vage auf den frühen Wilhelm Dilthey.

Diese explikatorische Mischform erlangt rasch kanonische Geltung, und selbst Meyer pflichtet Cohns Kritik insofern bei, als er seine Polemik gegen die Anschauungsästhetik eindämmt[79] und Vischer als den „Ästhetiker Deutschlands" preist.[80] Rudolf Lehmann, der bislang zu Unrecht nur als Pädagoge anti-herbartianischer Prägung gewürdigt wurde und als Poetiker noch zu entdecken ist,[81] setzt sich in seiner *Deutschen Poetik* ausführlich sowohl mit Meyer als auch mit dessen Vorläufern, Befürworten und Kritikern auseinander. Wie Cohn kritisiert Lehmann Meyers enge und verobjektivierende Sicht auf Literatur. Aus seiner Sicht trägt das *Stilgesetz der Poesie* „den individuellen Eigentümlichkeiten des künstlerischen Schaffens und Genießens zu wenig Rechnung."[82] Um dieser Individualität theoretisch Geltung zu verleihen, führt Lehmann die Lehre vom „Sinnenbild" wieder in Meyers Überlegungen ein. Lehmann gibt Meyer bloß vordergründig recht, indem er erörtert, dass alle früheren „Sinnenbilder" bei der Lektüre von Poesie erlöschen. Zugleich aber betont er die individuelle Verschiedenheit der erinnerten und gefühlten Sinnesein-

[78] Ebd., S. 201.

[79] Dies geschieht bereits in Meyers 1907 erschienen Schriften; siehe Klöckener 1997 (wie Anm. 47), S. 296.

[80] Theodor A. Meyer: Friedrich Theodor Vischer als Dozent des Polytechnikums, in: Festschrift der Technischen Hochschule Stuttgart. Zur Vollendung ihres ersten Jahrhunderts 1829-1929. Berlin 1929, S. 250-260, hier S. 253.

[81] Lehmann wurde im Jahr 1855 geboren, studierte in Göttingen und Berlin, war von 1881 bis 1906 Oberlehrer in Berlin, von 1900 bis 1906 zugleich Privatdozent für Philosophie und Pädagogik in Berlin. Im Jahr 1909 wurde Lehmann außerordentlicher Professor in Posen, im Jahr 1919 Honorarprofessor in Breslau. Er hinterließ zahlreiche Schriften zur Pädagogik, über den Neuherbartianismus und die oben genannten Poetik. Die anti-herbartianische Stoßrichtung Lehrmanns betrifft den Umstand, dass er sich gegen die Gleichsetzung von Pädagogik und Didaktik wandte, wie sie sich in der Nachfolge Herbarts einschleifte. Zu den wenigen bio-bibliographischen Zeugnissen zählt Emil Saupe: Deutsche Pädagogen der Neuzeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Erziehungswissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Osterwieck 1925, S. 82-91.

[82] Rudolf Lehmann: Deutsche Poetik. München 1908 (Handbuch des des deutschen Unterrichts an höheren Schulen; 3. Bd., 2. Teil: Deutsche Poetik), S. 87.

drücke. Diese bestimmen die Art und Weise, wie Dichter dichten und Leser Poesie auffassen, erheblich mit. Sie führen erst zu „Dichterindividualitäten" und zu je individuellen Leseerlebnissen.[83]

Sieht man von völkischen oder biologistischen Ansätzen der 1930er und 1940er Jahre ab,[84] kennen Poetik und Ästhetik bis in die 1960er Jahre vor allem das Muster der Variation der Mischform von Anschaulichkeit und Sprachlichkeit: Eine Konzentration auf die Sprache verbindet mit psychologisierenden, vor allem aber anthropologischen und existentialistischen Ansätzen. Formalistische Ansätze bleiben dabei, anders als vielfach behauptet,[85] durchaus erhalten, behaupten ihren Geltungsanspruch aber immer nur in der Kombination mit Aspekten, die über den Formalismus hinausgehen.

Variationen

Dabei entwickeln sich zwei Stränge der Theoretisierung von Literatur: Der eine Strang betrachtet Meyers und Cohns Differenzierungen als Befreiungsschlag, um jetzt erst recht auf den Vergleich der Künste zu zielen. Für diesen Strang steht vor allem der späte Oskar Walzel ein, der in Dresden mit einer doppelten venia legendi für Literatur- und Kunstgeschichte lehrt. Noch in *Dichtung und Weltanschauung* (1911) lobt der selbsternannte Architekt einer ‚neuen Literaturwissenschaft' Meyers Kritik der Anschauung.[86] In seinem voluminösen und ‚klassischen' Werk *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1929) drückt er aber Vorbehalte aus, was Meyers negative Einstellung bezüglich der „innere[n] Anschauungsbilder" betrifft.[87] Er kritisiert sie als zu eng: Bereits die Worte des Dichters zwingen den Leser aus Sicht des älteren Walzel „zu kräftigem Miterleben [...]."[88] So betrachtet bricht Meyer

[83] Ebd., S. 87–92.

[84] Als besonders prekär erweist sich dabei die Formel, Dichtung sei „mehr als ‚Wortkunstwerk'"; Heinz Kindermann: Dichtung und Volkheit. Grundzüge einer neuen Literaturwissenschaft. Berlin 1937, S. 10. Kindermann erscheint die Bestimmung als Wortkunstwerk nämlich zu dürftig, nüchtern und artifiziell. Aus seiner – einschlägig gefärbten – Sicht liegt das „Primat des Dichterischen" nicht beim Wort, sondern bei der „Volkheit" (ebd.). Im Wort des Dichters spricht seines Erachtens deshalb „der Chor der Gemeinschaft" mit; ebd., S. 6.

[85] Wolfgang Iser stellt in diesem Zusammenhang die produktive Frage, warum das „Stilgesetz" nicht für eine Kontinuität formalistischer Ansätze in der deutschen Literaturtheorie sorgen konnte. Er beantwortet sie differenziert – mit Blick auf die Widersprüche des Textes selbst und mit Blick auf seine Rezeption; ders.: Vorwort zu Meyer 1990 (wie Anm. 56), S. 19f. Bedenkt man jedoch den Umstand, dass der Formalismus des „Stilgesetzes" zugunsten von Kontexterweiterungen bloß abgeschliffen wurde, dann läßt sich im obigen Sinne von einer relativen Kontinuität formalistischer Ansätze sprechen.

[86] Oskar Walzel: Dichtung und Weltanschauung [1911], in: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926, S. 45-64, hier S. 61.

[87] Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters (Handbuch der Literaturwissenschaft 1). Darmstadt ²1957 (1. Aufl. 1929), S. 271.

[88] Ebd. – Einsichten wie diese bestätigen Klaus Weimars Walzel-Interpretation, ohne dieser sehr kritischen Sicht auf Walzel vollends beizupflichten. Siehe Weimar: Oskar Walzels Selbstmißverstän-

allzu schnell den Stab über das von der Dichtung – nicht nur der ‚schildernden Poesie' des Lehrgedichts und des Impressionismus – hervorgerufene Bild.[89]

Während Walzel vor allem vom künstlerischen Beispiel aus argumentiert und literarische Exempel gegen Meyer ins Feld führt, setzt Fritz Strich, Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Bern,[90] in seinem Vortrag *Dichtung und Sprache* (1946) systematisch an. Kritiklos wiederholt Strich Meyers vehemente Kritik an Vischer und der Aufassung, dass es die Aufgabe der Dichtkunst sei, innere Anschauungsbilder in der Einbildungskraft zu wecken. Die Sprache sei nur das ‚Vehikel', das Fahrzeug also, „auf dem die bildhaften Visionen des Dichters in die Phantasie seiner Hörer hinübersegeln. [...] Ein Dichter ist also nicht etwa in der Sprache tätig, sondern in der Phantasie seiner Hörer."[91]

Strich wendet sich – mit Meyer – gegen eine einengende und die Merkmale der Dichtkunst missverstehende „Anschauungspoetik".[92] Wie Meyer – und gegen Cohn – polemisiert Strich gegen die „Willkür der vagen, schweifenden Phantasie"; Strich setzt statt dessen auf „Notwendigkeit".[93] Aus seiner Sicht steigert die Dichtkunst die Alltagssprache, indem sie „seelische[m] Gehalt" eine ‚innige' „sprachliche[] Gestalt" verleiht.[94] Damit meint Strich jedoch keine bloße Lautmalerei oder etwa den Umstand, dass Dichtung einem Gehalt bildhafte Formen zu geben hätte, sondern vielmehr zielt er auf einen dem Gegenstand angemessenen Ausdruck.

Es ist kein Zufall, dass Strich in diesem Zusammenhang jene Poetiker kritisiert, die ein allzu einfaches Verständnis von Dichtung walten ließen – so, als handele sie „von nichts als von Bildern, Gleichnissen, Tropen, Umschreibungen, Figuren aller Art, die auf subtilste Weise unterschieden werden."[95] Der Einwand trifft die Poetiken, welche – an Walzel und Strich anküpfend – in stilgeschichtlicher Absicht nach „Sinnbildern" in der Dichtung fahnden: Hermann Pongs umfangreiche und ‚subtil

disse, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 53/1, 2006, S. 40-58. Weimar erörtert, dass Walzels ursprüngliche Einsicht in der Auffassung bestünde, dass die Interpretation eines Textes eben diesen Text zum Gegenstand haben müsse und ihn nicht als Mittel für anderes verwenden solle. Unter der „Gestalt" eines sprachlichen Kunstwerks ist demzufolge der Text zu verstehen, welcher mit seinen Worten – im oben erläuterten Sinne – Assoziationen zu wecken in der Lage ist. – Ein moderate, gleichwohl aber nicht affirmative Sicht auf Walzel bieten die Beiträge von Hans-Harald Müller: Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Strich und Oskar Walzel, in: Europäische Barock-Rezeption, hg. v. Klaus Garber. Wiesbaden 1991, S. 95-112.

89 Walzel 1957 (wie Anm. 87), S. 271.

90 Zu Strich in diesem Zusammenhang besonders Heinrich Dilly: Heinrich Wölfflin und Fritz Strich, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, hg. v. Christoph König u. Eberhard Lämmert. Frankfurt a.M. 1993, S. 265-285.

91 Fritz Strich: Dichtung und Sprache. Ein 1946 an der Tagung des Vereins schweizerischer Deutschlehrer in Lausanne gehaltener Vortrag, in: ders., Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Rede und Vorträgen. Bern 1947, S. 41-70, hier S. 50.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 52.

94 Ebd., S. 54.

95 Ebd., S. 55.

unterscheidende' qualitative Stilstudie *Das Bild in der Dichtung* (1927ff.)[96] beispielsweise.[97]

Möglicherweise wird aufgrund solcher Polemiken seit den 1950er Jahren der zweite Strang der Theoretisierung von Literatur dominant. Er drängt die Aufmerksamkeit nicht nur für das Bild, sondern für die Künste überhaupt zurück. Und zwar zugunsten der genauen Erklärung des sprachlichen Charakters von Literatur – mit Blick auf die Alltagssprache und ihre Beschreibung durch die Linguistik. Diese Sichtweise wird seit den 20er Jahren vor allem um Varianten der Symboltheorie, der Ontologie und Phänomenologie ergänzt.[98]

Stein des Anstoßes ist dabei nicht mehr die Kontroverse um Meyer, sondern um den italienischen Privatgelehrten und liberalkonservativen Politiker Benedetto Croce. Diese Kontroverse um Croce verschiebt die Wahrnehmung vom Material der Kunst (von Sprache, Bild oder Ton) auf die Kunstwissenschaften, oder besser: auf *die* Wissenschaft aller Kunst. Croce vertritt nämlich im Jahr 1922 die Auffassung, Dichtkunst sei im Rahmen einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu behandeln: Alle Kunst zielt danach als „atto spirituale" auf Ähnliches, Geistiges[99] – ein extremer idealistischer Reduktionismus. Die Einteilung in einzelne Kunstformen erhält nur praktischen, keinen theoretischen Wert. Demgegenüber plädiert der Innsbrucker Romanist Emil Winkler im Jahr 1924 für eine weniger reduktionisti-

---

[96] Pongs erörtert seinen Ansatz in ausdrücklicher Anlehnung an Walzel und Fritz Strich, betont aber, daß er „grundsätzlich ohne Anlehnung an Begriffe der Kunstwissenschaft" auskomme und in erster Linie entwicklungs- sowie wesensgeschichtlich vorgehe. Sein Ziel ist es außerdem, „der Erforschung der dichterischen Sprache" zu dienen, und zwar ohne diese als der Bildlichkeit untergeordnet zu betrachten; Hermann Pongs: Das Bild in der Dichtung. Bd. I: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen. Marburg [2]1960 (1. Aufl. 1927), S. V. Walther Killy greift zehn Jahre nach Strichs Rede dessen Polemik gegen eine Poetik wieder auf, die sich auf die bloße Technik des Bildgebrauchs beschränke. Er zielt auf das „poetische Bild", insofern es die „Dinge der Welt" vergegenwärtigt; ders.: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen [4]1964 (1. Aufl. 1956), S. 8.

[97] Eine vergleichsweise unentschiedene und mit vielen Ansätzen spielende Position nimmt dabei Theophil Spoerri ein. Dieser kann sich durchaus für Benedetto Croce begeistern, nimmt auch für eine Übertragung kunstgeschichtlicher Begriffe auf die Literatur Partei und betrachtete nicht nur die Dichtung, sondern auch die „Deutung" als „symbolisches Sehen"; ders.: Präludium zur Poesie. Eine Einführung in die Deutung des dichterischen Kunstwerks. Berlin [2]1929 (1. Aufl. 1929), S. 5, 16 u. 140. Gleichwohl aber versteht er die „Sprachform" als „innerste Werkstatt" des Dichters; ebd., S. 119. Siehe auch den Ansatz von Johannes Pfeiffer, die „Dichtung als Kunst durch Sprache" versteht und dabei entschieden auf den Vergleich mit der Malerei setzt; ders.: Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen. Leipzig [5]1947 (1. Aufl. 1936), S. 9, 21 u. passim.

[98] Darüber hinaus gibt es Ansätze, die eher trivialisierend wirken, wie beispielsweise die Poetik von Richard Müller-Freienfels. Er geht von einer zunehmenden „*Verinnerlichung oder Psychologisierung* der Dichtung" aus, kann mit der Festlegung auf Anschaulichkeit oder Sprachlichkeit wenig anfangen und will vor allem die Wirkung aller Stilformen „aufs Gefühl" untersuchen; ders.: Poetik. Leipzig 1914 (Aus Natur und Geisteswelt 460), S. 89 [Hervorhebungen im Original]. Vergleichbare Trivialisierungen finden sich auch bei Hermann Hefele, der davon ausgeht, dass Dichtung „aus" und „in" Sprache besteht und, um diese Auffassung zu begründen, mit Hilfe organologischer Metaphorik von einem „Leib der Dichtung" spricht; ders.: Das Wesen der Dichtung. Stuttgart 1923, S. 20-22.

[99] Benedetto Croce: Per una Poetica moderna, in: Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler zum 6. September 1922, hg. v. Victor Klemperer u. Eugen Lerch. Heidelberg 1922 (Sammlung Romanischer Elementar- und Handbücher 5), S. 1-9, hier S. 1.

sche Position. Aus seiner Sicht erweist sich zwar jedes Kunstwerk als „‚ästhetisches‘ oder ‚emotionelles‘ Symbol“,[100] aber die Qualität dieses Symbols falle je nach Kunst unterschiedlich aus. Aus diesem Grund und weil jede Kunst eine andere Art des Genusses beschere, sei jede Kunst als eigenständige Ausdrucksform zu würdigen.[101]

Wie dies im Fall der Literatur zu geschehen hat, erörtert – knapp vor Winkler, mit Rekurs auf die Symboltheorie – der Zürcher Professor Emil Ermatinger.[102] Er setzt mit einer so gründlichen Umdeutung Meyers ein, dass sich Meyer schließlich im Lager der Anschaulichkeitsästhetiker wiederfindet. Ermatinger zufolge versteht Meyer unter „Anschaulichkeit“ die „individuelle seelische Atmosphäre“ eines literarischen Werkes, nicht die optische Nachahmung von Wirklichkeit und Handlung. Damit aber geht Ermatinger erheblich über Meyer hinaus, der jedwedes „innere Bild“ aus der Literatur ausschließen wollte. Ermatinger vermengt Meyers und Vischers gegensätzliche Auffassung von der Anschaulichkeit, um eine neue symboltheoretische und formanalytische Variante derselben vorzuschlagen: Der Symboltheorie unterlegt Ermatinger eine Mischung der Auffassungen, die sich im Ausgang von Plotin zum Begriff der ‚inneren Form‘ entwickelten.[103] Im Ergebnis erscheint die innere Form als unsichtbares Movens, als „seelisches Leben“, als ‚unbewegter Beweger‘ des „dichterischen Kunstwerks“;[104] sie prägt die „äußere Form“ desselben entscheidend mit.[105]

Das elaborierteste, theoretisch konsequenteste Modell für das Verständnis vom ‚sprachlichen Kunstwerk‘ aber legt der Lemberger Philosoph Roman Ingarden vor. Er greift zu diesem Zweck auf die Phänomenologie seines Lehrers Edmund Husserl und die Grazer Ontologie (Alexius Meinong) zurück. Aus seiner – mit Meyer und anderen übereinstimmenden Sicht – wurde die Literatur immer zu sehr mit den „Anschauungskünsten“ verglichen.[106] Schuld daran ist eine Fehleinschätzung:

---

[100] Winkler folgt damit den Erörterungen des Symbol-Begriffs, wie sie Theodor Lipps und andere vorlegen: Lipps, Ästhetik. 1. Teil. Hamburg, Leipzig 1903, S. 140; Emil Winkler: Das dichterische Kunstwerk. Heidelberg 1924 (Kultur und Sprache 3), S. 20 u. passim.

[101] Winkler 1924 (wie Anm. 100), S. 20 u. passim.

[102] Emil Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig, Berlin ²1923 (1. Aufl. 1921), S. 286 u. passim; zu Ermatinger Klaus Weimar: Literaturwissenschaftliche Konzeption und politisches Engagement. Eine Fallstudie über Emil Ermatinger und Emil Staiger, in: Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus, hg. v. Holger Dainat u. Lutz Danneberg. Tübingen 2003 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 99), S. 271-286.

[103] Dazu Matthias Aumüller: Innere Form und Poetizität. Die Theorie Aleksandr Potebnjas in ihrem begriffsgeschichtlichen Kontext. Frankfurt a.M. 2005. – Der Begriff der inneren Form speist sich aus formalästhetischen und prä-psychologischen Vorstellungen. Derjenige des inneren Bildes läßt sich in vielen Hinsichten als seine psychologische Erweiterung verstehen.

[104] Ermatinger 1923 (wie Anm. 102), S. 206.

[105] Ebd., S. 307.

[106] Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen ⁴1972 (1. Aufl. 1931), S. XI.

diejenige nämlich, dass das literarische Kunstwerk bloß ein „einschichtiges Gebilde“ sei.[107] Ingardens Ziel ist es deshalb, die Sprachlichkeit des literarischen Kunstwerks zu untersuchen – im Sinne einer „Wesensanatomie“ desselben.[108] Im Ergebnis legt seine Sektion vier Schichten desselben frei. Sie schreiten von den Wortlauten bis zu den dargestellten Gegenständen fort, veranschaulichen dies alles aber am Sprachmaterial von Texten.[109]

Der Schwanengesang des Kunstvergleichs wird in Anbetracht vergleichbarer methodischer Vorhaben lauter: Im Jahr 1943 erscheint in der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* ein letzter, aber theoretisch wenig fruchtbarer Versuch, die Dichtung aus dem Zusammenhang der Künste neu zu begründen. Sein Verfasser Kurt Berger, der bei Ernst Elster und Heinrich Wölfflin studierte und zum Zeitpunkt der Verfertigung seines Beitrags stellvertretender Führer des Gaudozentenbundes Kurhessen sowie stellvertretender Leiter für Propaganda und Presse im NS-Dozentenbund (NSDDB) ist,[110] ruft im wesentlichen bekannte Topoi des Kunstvergleichs auf: „Musikalität und Bildhaftigkeit“, so sein wenig überraschendes Fazit, sind in der Dichtkunst „an den Sinn der Sprache“ gebunden.[111] Der Umstand, dass Berger im Ausgang seines Beitrags noch auf die völkische Spezifik hinweist, mit der musikalische und bildnerische Elemente in der Literatur auftauchen, lässt sich nicht als bloße Verbeugung vor dem politisches Zeitgeist interpretieren. Ausgerechnet in der weltanschaulich weitgehend neutralen *DVjs* kündigt Berger ein nationalsozialistisches Untersuchungsinteresse an – möglicherweise um diese Bastion germanistischer Wissenschaft propagandistisch zu unterwandern.[112]

Auch im Sinne einer Distanzierung von derartigen Ansinnen verordnet Kurt May der Deutung von Literatur eine „Diätkur“.[113] Gegen geistes-, problem- und organisch-genetische „Überspannung[en]“ setzt er ein künstlerisches Verständnis

---

107 Ebd.

108 Ebd., S. 1.

109 Wolfgang Kayser zielt auf Vergleichbares, jedoch mit anderer Terminologie; ders.: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Berlin ^{4}1956 (1. Aufl. 1948), S. 5: „Das dringendste Anliegen der Forschung sollte es demnach sein, die schaffenden sprachlichen Kräfte zu bestimmen, ihre Zusammenwirken zu verstehen und die Ganzheit des einzelnen Werkes durchsichtig zu machen.“

110 Zur Bio-Bibliographie Bergers Tobias Ebrecht u. Kai Klose: Berger, Kurt, in: Internationales Germanistenlexikon 1800-1950, hg. v. Christoph König. Berlin, New York 2003, Bd. 1, S. 149f.

111 Kurt Berger: Die Dichtung im Zusammenhang der Künste, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 21 (1943), S. 229-251, hier S. 251.

112 Über die Versuche Paul Kluckhohns, Erich Rothackers und Hermann Niemeyers, die wissenschaftliche Qualität der Zeitschrift auch in Kriegszeiten zu bewahren, Holger Dainat: „wir müssen ja trotzdem weiter arbeiten“. „Die „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ vor und nach 1945, in: Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945, hg. v. Wilfried Barner u. Christoph König. Frankfurt a.M. 1996, S. 76-100.

113 Kurt May: Über die gegenwärtige Situation einer deutschen Literaturwissenschaft, in: Trivium 5, 1947, S. 293-303, hier S. 303.

von Literatur als Sprachkunst, die auf das einzelne Werk zielt und übergeordnete Kategorien, Vergleiche, Prozesse überhaupt zurückstellt.[114] Für den Kunstvergleich folgt daraus, das er nurmehr auf einer Schwundstufe stattfindet. Herbert Seidler, der unter anderem bei Emil Winkler studierte, 1958 bis 1963 Professor für Neuere deutsche Philologie in Johannesburg ist und ab 1971 die Zeitschrift *Sprachkunst* mitherausgibt,[115] bemüht sich im Jahr 1959 um eine letzte Synthese der poetologischen Kunst- und Sprachdebatte: „Dichtung ist Kunst, sie gehört in den Rahmen der Künste",[116] heißt es dort, und zugleich betont Seidler – mit Rekurs auf Ernst Cassirer – die spezifisch sprachlichen Eigenschaften von Dichtung: „Dichtungen sind die intensivsten Sprachkunstwerke",[117] notiert er und geht davon aus, dass Dichtung – wie jede andere Kunst – eine eigene Welt schafft. Den Rezipienten führt sie auf diese Weise zu ‚tieferer' emotionaler und kognitiver Erkenntnis.[118]

Doch gilt die Position Seidlers längst als anachronistisch. Für Max Wehrli, Mediaevist und komparatist in Zürich und Vorbild für die heranwachsende Studentengeneration, gehört der Kunstvergleich sowie die „wechselseitige Erhellung der Künste" schon im Jahr 1951 zu den unbrauchbaren Traditionsbeständen der Literaturtheorie.[119] In seiner luziden *Allgemeinen Literaturwissenschaft* (1951) weist er dem Fach seinen sprachphilosophischen Weg in die Zukunft:[120] Dieser führt über die Genfer Schule der Linguistik, die angelsächsische Sprach- und Literaturkritik (I. A. Richards, C. K. Ogden), die Wortfeldtheorie (Jost Trier) und die Sprachstatistik hin zur Sprachphysiognomik (Hans Gaitanides).[121]

Unter welchen Innovationsdruck die sprachzentrierte Sicht die Literaturwissenschaft stellt, wird kurz darauf deutlich, nämlich im Jahr 1957. Käte Hamburger bemerkt in ihrer Stuttgarter Habilitationsschrift *Die Logik der Dichtung* (1957) nüchtern:[122] Es ist eine „mehr oder weniger banale Tatsache, dass Dichtung sprachliche

[114] Ebd., S. 302.

[115] Zur Bio-Bibliographie Seidlers Wynfrid Kriegleder: Seidler, Herbert, in: Internationales Germanistenlexikon 1800-1950, hg. u. eingel. v. Christoph König. Berlin, New York 2003, Bd. 3, S. 1704-1706.

[116] Hans Seidler: Die Dichtung. Wesen – Form – Dasein. Stuttgart 1959, S. 14.

[117] Ebd., S. 33.

[118] Ebd., S. 49f.

[119] Max Wehrli: Allgemeine Literaturwissenschaft. Bern 1951 (Wissenschaftliche Forschungsberichte; Geisteswissenschaftliche Reihe 3), S. 43.

[120] Auch Josef Körner wies bereits auf die Bedeutung des Vergleichs der Dichtung vor allem mit der Alltagssprache hin, doch enthält seine Poetik keinerlei Bezug zu elaborierten linguistischen Debatten; vgl. ders.: Einführung in die Poetik. Frankfurt a.M. 1949, S. 5f.

[121] Wehrli 1951 (wie Anm. 119), S. 45-48.

[122] Zu Hamburger vgl. Michael Scheffel: Käte Hamburgers „Logik der Dichtung" – Ein „Grundbuch" der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre, in: Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin, hg. v. Johanna Bossinade u. Angelika Schaser. Göttingen 2003 (Querelles; Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 8).

Kunst im Sinne von Wortkunst ist.“[123] Aus diesem Grund wendet sie sich dem avancierten Feld der Logik zu und nimmt das Verhältnis der Dichtung zum allgemeinen Sprachsystem in den Blick. Zehn Jahre später aber ist noch immer kein rechter Fortschritt erzielt. Hans-Peter Bayerdörfer beurteilt die vorliegenden Bemühungen um eine sprachttheoretisch fundierte Literaturwissenschaft in seiner Dissertationsschrift skeptisch, weil sie als zu speziell erscheinen. Aus diesem Grund will er die Literaturtheorie dazu ermuntern, sich endlich umfassend mit Sprachtheorie und -philosophie auseinanderzusetzen.[124] Die Geschichte der sprachorientierten Poetik beginnt von Neuem – unter dem Vorzeichen der sich zunehmend in Literatur- und Sprachwissenschaft ausdifferenzierenden Germanistik.

Ergebnis

Die hier berichteten Fälle von Anschaulichkeit und Sprachlichkeit gehören demzufolge auch zur Geschichte der Linguistik, betreffen aber vor allem die Poetik respektive Literaturwissenschaft. Für diese zeigt sich, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert zwei Theorie-Optionen miteinander konkurrieren: die sowohl geistesgeschichtliche als auch psychologische Option der Anschaulichkeit und die sprachtheoretische, sprachgeschichtliche, psychologische und zugleich antipsychologistische Option der Sprachlichkeit. Bei der Anschaulichkeit handelt es sich um das ältere, bei der Sprachlichkeit um das neuere, zeitgemäßere und zukunftsträchtige Modell.

Es bestimmt wesentliche Entwicklungen im Fach – liegt aber zu den herkömmlichen ‚Methoden‘ quer. Zwar bildet die Sprachlichkeit vor allem bei Meyer gewisse Affinitäten zur sogenannten Werkimmanenz aus.[125] Aber es bleibt zu prüfen, wo die sogenannte Immanenz jeweils liegen könnte: Zum einen setzt die Auffassung vom sprachlichen Kunstwerk abstrakt an – wie anders sollte Literatur sich äußern als in Sprache. Aus der Sprachlichkeits-These folgt, so betrachtet, noch keine Immanenz. Zum anderen wird die Sprachlichkeit – im Ausgang von Cohn – durch geistesgeschichtliche, psychologische, anthropologische und existentialistische Fragestellungen ergänzt; sie geht folglich über das Werk hinaus.

---

[123] Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Stuttgart [3]1977 (1. Aufl. 1957), S. 10. – Diese Aussage hält Hamburger nicht davon ab, die historische Stellung von Meyers „Stilgesetz“ eingehend zu würdigen; dies. (Anm. 121).

[124] Bayerdörfer 1967 (wie Anm. 46), S. 4: „Die Literaturwissenschaft ist zwar, was ihr Sprachverständnis betrifft, in Bewegung geraten und sucht den Kontakt mit der Sprachtheorie; doch ist sie bislang über die Anforderung von Hilfestellungen von seiten einzelner Theoretiker oder einzelner Gesichtspunkte nicht hinausgegangen. Sie hat dem weiten Feld der Sprachtheorie und Sprachphilosophie an einzelnen Punkten Beachtung geschenkt, ohne jedoch dieses Feld in seinen Ausmaßen und seiner komplexen Schichtung abzuschreiten.“

[125] Bayerdörfer 1967 (wie Anm. 46), S. 2.

Vergleicht man die Sprachlichkeit mit der Anschaulichkeit, dann erscheint die Sprachlichkeit aber auch in ihren anthropologisch-psychologischen Mischformen als ‚enger' Ansatz verglichen mit den opulenten Versprechen der Anschaulichkeit. Diese formuliert ein weites, anschlussfähiges, aber vages Programm für eine ‚ganzheitliche' Theorie und Interpretation von Literatur. Es steht der sich gerade erst entwickelnden Psychologie aufgeschlossen gegenüber. Eine neuropsychologisch („kognitivistisch") orientierte Literaturwissenschaft könnte darin einen Vorläufer des eigenen Ansatzes erblicken – und zugleich durch gewisse Redundanzen in der Argumentation gewarnt sein: Über Psychologisches lässt sich häufig nur spekulieren, aber der Weg zu einem konzisen und empirisch haltbaren Argument ist weit.

Vergleichbares gilt für das Verhältnis der historischen Debatte zur gegenwärtigen Bild- und Texttheorie. Vischer, von Hartmann, Meyer und Cohn führen in grundsätzliche Deutungsmodi ein, welche den Künsten zugrunde liegen. Dabei bringen sowohl die Anschaulichkeits- als auch die Sprachlichkeitsthese alle Künste miteinander ins Gespräch: Im Fall der Anschaulichkeit erweist sich die bildende Kunst nur scheinbar als Leitmodell. Vielmehr wird im Ergebnis die Dominanz der Literatur über Kunst und Musik gleichermaßen behauptet. Erst die Sprachlichkeit errichtet der Literatur Schranken, indem sie ein – aus ihrer Sicht – spezifisch literarisches Literatur-Kriterium etabliert. Formelhaft gesagt: Je kunst-spezifischer der Kunstvergleich, desto mehr erfährt man über die jeweilige Kunst; das Konzert der Künste hingegen verklingt leise.

Diese Formel soll durchaus Bedauern signalisieren. Es ist erfreulich, dass der Kunstvergleich aktuell unter dem Vorzeichen der Bild-, Ton- und Textwissenschaft wiederbelebt wird, und dass die Grenzen zwischen den Künsten wiederum zugunsten neuer Gegenstandsbestimmungen durchlässig werden.[126] Unter dem Vorzeichen der Anschaulichkeit und der Sprachlichkeit hätte der ‚alte Kunstvergleich' diesen neuen Wissenschaften und ihren „Inter-Ars-Debatten" einiges zu bieten:[127] Er orientiert sich an ontologischen, epistemologischen und ästhetischen Kriterien. Sie erlauben es, die Künste in ihrer Vielschichtigkeit nicht nur zu beschreiben, sondern auch ihre Beziehungen zueinander zu entdecken – weil der ‚alte Kunstvergleich' auf die Unterschiedlichkeit der Künste vertraut.

---

[126] Vgl. zur hier relevanten Bildwissenschaft das Standardwerk von Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994; zur aktuellen Diskussion Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2003; siehe auch die Website des Virtuellen Instituts für Bildwissenschaft: *www.bildwissenschaft.org/* (06.07.2006) und den Forschungsbericht von Gustav Frank: Textparadigma kontra visueller Imperativ. 20 Jahre ‚Visual Culture Studies' als Herausforderung für die Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 4 (2006), S. 26-89.

[127] Zur Revitalisierung der Künste-Debatte Claus Clüver: Inter textus, Inter artes/ Inter media, in: Komparatistik. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2000; Corina Caduff, Sabine Gebhardt, Florian Keller und Steffen Schmidt: Intermedialität, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 51/2, 2006, S. 210-237.

Liebe zwischen Kunst und Wissenschaft in Gustav Freytags *Die verlorene Handschrift*

Steffen Martus

Bereits auf den ersten Seiten eines Bestsellers aus der Epoche des Realismus kochen die Emotionen hoch: Der Protagonist Felix Werner gerät in „Aufregung", das Objekt seiner Begierde treibt ihm „das Blut schneller in die Adern" und es „überläuft" ihn „heiß" (13/22).[1] Zwar gelingt es Werner bald darauf, „die auflodernde Empfindung" zu „bändigen" (13/25). Die folgenden rund 700 Seiten des Romans aber zeigen, wie wenig Werner seine Leidenschaften zu kontrollieren versteht, wie gering seine Herrschaftsgewalt im Haus der eigenen Emotionen ausfällt und wie sehr seine Gefühlswelt durch die Reize einer zunächst unscheinbaren Verführungsgewalt aus den Fugen geraten ist. Es bedarf einer Reihe von geheimnisvollen Wahrsagungen, von libidogesteuerten Höflingen und cäsarischen Fürsten, von hinterhältigen Intrigen und Beinahe-Katastrophen, um Werner am Ende zu jener Haltung der ‚Entsagung' zu bringen, die man vom Helden eines realistischen Romans erwarten darf: Auf den letzten Seiten fährt er in den Hafen eines glücklichen Familienlebens ein, das ihm den Kindersegen sowie die Einsicht beschert, dass er auf diese Weise den größtmöglichen „Schatz" gehoben habe (16/283).

---

[1] Ich zitiere im Folgenden mit Band- und Seitenangabe im Text nach folgender Ausgabe: Gustav Freytag: Die verlorene Handschrift. Roman in fünf Büchern, in: ders.: Werke, eingeleitet von Johannes Lemcke und Hans Schimank. Bd. 13-16. Hamburg o.J.

Die skizzierte Handlungsstruktur, die Personenführung und Charakterlenkung sind epochentypisch, und so überrascht es zunächst wenig, dass der Roman ein durchaus beachtlicher Verkaufserfolg war: Die Zurschaustellung der Kraft wahrer Liebe, die sich gegen die Adelswelt ebenso durchsetzt wie gegen die schlichten Imperative eines gefühlsfeindlichen Utilitarismus, dargeboten in einem behaglichen Erzählton mit humoristischen Beiklängen – dies sind die Ingredienzien für ein Erfolgsbuch im bürgerlichen Zeitalter. Das verführerische Objekt hingegen, das Felix Werners „Empfindung“ auf eine so bedenkliche Art entzündet, überrascht: Es handelt sich nämlich nicht um eine Frau, sondern um eine „verlorene Handschrift“, die dem Roman Gustav Freytags aus dem Jahr 1864 den Namen gegeben hat. Die Leidenschaft zu dieser verlorenen Tacitus-Handschrift gefährdet Felix Werners Ehe, sie ruiniert beinahe seine berufliche Karriere, und sie stimuliert eine Reihe von Nebenhandlungen, die teils ins Liebesglück, teils ins Liebesunglück und in einem Fall sogar ins amerikanische Exil führen.

Die verlorene Handschrift behandelt – wie *Soll und Haben*[2] – in verschiedenen Parallelhandlungen drei gesellschaftliche Teilbereiche: Bürgertum, Gelehrtentum und Adelswelt. Im Folgenden interessiert mich insbesondere der Handlungsstrang, in dem Felix Werner auf der Suche nach dem Manuskript seine spätere Frau Ilse auf dem Land trifft, sie heiratet und in die Stadt führt. Ilse muss sich in die neue Situation einfinden: Sie muss mit dem urbanen Lebensstil zurechtkommen und reflektiert dabei zugleich als Außenseiterin die eigentümlichen Routinen des Gelehrtenbetriebs. Im Finale des Romans wird Ilse zum Verführungsobjekt des Fürsten, der das Professorenehepaar zu sich an den Hof lockt: Felix Werner soll dort die Antiquitätensammlung begutachten und kann dabei die Recherche nach der „verlorenen Handschrift“ vorantreiben, während sich sein Arbeitgeber um die allein gelassene Ehefrau kümmert. Nach der katastrophischen Zuspitzung steht der Fürst in jeder Hinsicht als Verlierer da, während der Philologieprofessor die Handschriftensuche aufgibt – damit ist die Gefühlswelt des Professorenpaars wieder in Ordnung gebracht.

Ausgehend von dieser eigentümlichen Konkurrenz der Liebe zu Menschen und der Philologie im Wortsinn, also einer ‚Liebe zum Wort‘ leidenschaftlicher Art, will ich nach den emotionsgeschichtlichen Zusammenhängen zwischen der Literatur und der sich im 19. Jahrhundert herausbildenden Disziplin fragen, die sich mit Literatur beschäftigt. Mir geht es mithin um das Konzert von Wissenschaft und Kunst als Zusammenspiel von Literaturgeschichte und Wissenschaftsgeschichte, bei der keine der beiden beteiligten Instanzen die erste oder zweite Geige spielt, sondern beide in einer Art gleichberechtigter Stimmführung zusammenklingen. Ich werde in vier Schritten vorgehen: In einem ersten Schritt werde ich den Roman als Ort der Reflexion für die disziplinäre Ausdifferenzierung der Philologie beschrei-

[2] Freytag selbst verweist auf die Parallelen, die sich zwischen der „Verlorenen Handschrift“ und dem Verkaufserfolg „Soll und Haben“ ergeben (Erinnerungen aus meinem Leben, in: Gustav Freytag: Gesammelte Werke. Bd. 1. Leipzig ²1896, S. 1-256, S. 203).

ben und wissenschaftshistorisch einordnen. Dabei geht es einerseits um die vorwissenschaftlichen Grundlagen der Wissenschaft und andererseits um die Unwahrscheinlichkeit eines Sonderhorizontes für die philologische Beobachtung von Literatur. In einem zweiten Schritt werde ich Liebe und Philologie in ein emotionsgeschichtliches Verhältnis setzen, um mich in einem dritten Schritt selbst auf die Suche nach der „verlorenen Handschrift" zu begeben.

1 Disziplinengeschichte im Roman

Felix Werner, der von Leidenschaft nach einer „verlorenen Handschrift" getriebene Protagonist Gustav Freytags, ist Altphilologe. Man darf ihm aber zugleich eine gewisse Neigung zur Deutschen Philologie zutrauen: Zum einen beschäftigt sich sein bester Freund Dr. Fritz Hahn, der mit ihm Jagd auf das verschollene Manuskript macht, mit Forschungen zu den „alten Indern" und den „alten Deutschen" (13/239) und sammelt die deutsche Volksüberlieferung (z.B. 13/125f.).[3] Zum anderen hat Freytag in seinen *Erinnerungen* bekannt, dass er einige Züge seines gelehrten Protagonisten von Moriz Haupt entlehnt hat, der als Grenzgänger zwischen Altphilologie und deutscher Philologie von 1853 bis 1874 ein Ordinariat für Römische Literatur in Berlin innehatte.[4] Haupt trat als Nachfolger Karl Lachmanns das Erbe jener legendären Identifikationsfigur an, die – bei aller Kritik, die im Lauf des 19. Jahrhunderts an ihr geübt wurde – bis hin zu Wilhelm Scherer die Wissenschaftsstandards für die deutsche Philologie vorgegeben hat – Wilhelm Scherer meint in seinem Nachruf auf Haupt, es sei für die „Philologie […] ein unberechenbarer Vortheil gewesen, dass Lachmann gleichsam zweimal erschien […]".[5] Anders gesagt: Man konnte sich – zumal im Kontext des Nibelungenstreits – für oder gegen Lachmann entscheiden. Aber man musste sich als (prospektiver) deutscher Philologe zu Lachmann verhalten und im Blick auf Lachmann die eigene wissenschaftliche Position bestimmen. Eben diese gleichsam persönliche Begründung von Disziplinarität und damit die Inkorporation disziplinären Wissens faszinierte auch Freytag an Moriz Haupt, der die damit verbundene Autoritätsanmaßung

[3] Vgl. in diesem Zusammenhang Edwin Lüer: Gustav Freytag als Märchensammler, in: Gustav Freytag Blätter Nr. 51, 1994/95, S. 1-15 – Freytag schließt hier an Lachmann an (ebd., S. 5f.).

[4] Zu Haupt vgl.: Edith Wenzel: Moritz Haupt, in: Wissenschaftsgeschichte in Porträts, hg. v. Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke. Berlin, New York 2000, S. 41-46; zum Verhältnis von Dichter und Wissenschaftler vgl.: Wolfgang Hunte: Gustav Freytag und Moriz Haupt, in: Jahrbuch der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau 28, 1987, S. 129-159 (zur „Verlorenen Handschrift" insbes. S. 139ff).

[5] Zit. nach Wenzel 2000 (wie Anm. 4), S. 42. Zu Freytags Verhältnis zu Lachmann vgl. Hunte 1987 (wie Anm. 4), S. 135f.

Lachmanns übernahm und Begründungen seiner editorischen Entscheidungen oftmals schuldig blieb:[6]

> „Aber Leipzig bot noch andere persönliche Verbindungen, als die mit federschnellen Männern der Tagespresse. Die Universität hatte damals das Glück, dass auf ihr drei unserer größten Philologen lehrten: Moritz Haupt, Otto Jahn und Theodor Mommsen. Die Freundschaft, in welcher die drei zusammen lebten, und die vornehme Gesinnung, mit der sie ihrer Wissenschaft dienten, waren eine ganz einzige Erscheinung. Die erste Bekanntschaft mit ihnen wurde mir durch die Übereinstimmung der politischen Anschauungen vermittelt. Die drei Professoren waren wegen ihrer Teilnahme am deutschen Verein der sächsischen Regierung verleidet worden und durch eine Untersuchung in ihrer Lehrtätigkeit gehemmt. Haupt, der älteste, hielt sich seitdem sehr eingezogen, aber er freute sich über den Besuch eines Gleichgesinnten; gern saß ich in der Abenddämmerung auf seinem alten Sofa mit ihm und seiner klugen Frau zusammen, zuweilen gelang es auch den ernsten, in sich gekehrten Mann zu geselliger Unterhaltung in eine stille Ecke zu verlocken. Er war geneigt, von dem leichtlebigen Schlesier Gutes zu hoffen, und ich fühlte eine recht innige Hochachtung vor dem reichen Wissen und dem starken Ausdruck des gewissenhaften und schwerflüssigen Gelehrten.“[7]

Freytag, dem sicherlich auch an der politischen Figur des Nationalliberalen Haupt gelegen war, verweist damit auf den Gründungszusammenhang der deutschen Philologie in zweifacher Hinsicht: Er spielt damit erstens auf das philologische Ethos und die vorwissenschaftlichen Grundlagen der deutschen Philologie an (1.1), und er reflektiert zweitens die Unwahrscheinlichkeit eines Sonderhorizonts für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur (1.2).

---

[6] Wenzel 2000 (wie Anm. 4), S. 43. Vgl. zur Kritik Freytags an diesem Verfahren: Hunte 1987 (wie Anm. 4), S. 143ff.

[7] „In dem Charakter des Professors Werner hat man meinen Freund Haupt erkennen wollen. Es ist aber darin nur soviel von Haupt’s Art und Weise zu finden, als ein Dichter von dem Wesen eines wirklichen Menschen aufnehmen darf, ohne sich die Freiheit des Schaffens zu beeinträchtigen und ohne den Andern durch Unzartheit zu verletzen. Eine gewisse, immer hin entfernte, Aehnlichkeit empfand Haupt selbst mit Behagen und dieser Zugehörigkeit zu dem Roman gab er in seiner Weise dadurch Ausdruck, dass er sich einigemal bei Sendung seiner Berliner Programme über den lateinischen Geschichtschreiber Ammianus auf diesen in guter Laune als ‚Magister Knips‘ verzeichnete, der in dem Roman eine traurige Rolle zu spielen hat und zuletzt nur durch den Gedanken an seine gelehrten Arbeiten über Ammianus davor bewahrt wird, sich selbst aufzuhängen.

Schon einige Jahre vor dem Erscheinen von ‚Soll und Haben‘ hatte Haupt mich plötzlich aufgefordert, einen Roman zu schreiben. Dies stimmte damals mit stillen Plänen und ich hatte ihm zugesagt. Zu der verlorenen Handschrift aber steuerte er in ganz anderer Weise bei. Denn als wir einmal zu Leipzig, noch vor seiner Berufung nach Berlin, allein beieinander saßen, offenbarte er mir im höchsten Vertrauen, dass in irgend einer westfälischen kleinen Stadt auf dem Boden eines alten Hauses die Reste einer Klosterbibliothek lägen. Es sei wohl möglich, dass darunter noch eine Handschrift verlorener Dekaden des Livius stecke. Der Herr dieser Schätze aber sei, wie er in Erfahrung gebracht, ein knurriger, ganz unzugänglicher Mann. Darauf machte ich ihm den Vorschlag, dass wir zusammen nach dem geheimnisvollen Hause reisen und den alten Herrn rühren, verführen, im Nothfall unter den Tisch trinken wollten, um den Schatz zu heben. Weil er nun zu meiner Verführungskunst bei gutem Getränk einiges Zutrauen hatte, so erklärte er sich damit einverstanden, und wir kosteten das Vergnügen, den Livius für die Nachwelt noch dicker zu machen, als er ohnedies schon ist, recht gewissenhaft und ausführlich durch. Aus der Reise wurde nichts, aber die Erinnerung an jene beabsichtigte Fahrt hat der Handlung des Romans geholfen“ (Freytag 1892, wie Anm. 2, S. 200f.).

1.1 Das philologische Ethos und die vorwissenschaftlichen Grundlagen von Wissenschaft

Freytags Roman reflektiert das philologische Ethos, das die deutsche Philologie von der Altphilologie übernimmt und das als Identifikationsinstrument für wissenschaftliche Persönlichkeiten dient. Die entsprechenden Stichworte des Romans sind „Pflicht“ (z.B. 13/27), „Geduld“ (z.B. 13/125), „Treue“ oder „Gewissenhaftigkeit“ (z.B. 13/126). Die philologische Tätigkeit, zumal wenn sie auf eine Monographie zuläuft, wird so zu einer „stille[n], unendliche[n] Arbeit“ (13/204). Den besonderen Rang dieser Habitualisierung von ethischen Normen für die Wissenschaft markiert Freytag, wenn er in der *Verlorenen Handschrift* über die philologische Ausbildung reflektieren lässt:

> „Fremde und spätere Menschen, welche den Wert eines Mannes nur nach seinen Büchern beurteilen, sie erhalten, wie hoch auch der Gelehrte selbst diese Art von Überlieferung schätzen möge, doch nur ein unvollständiges Bild des Entfernten; weit anders wirkt der lebendige Quell schöpferischer Kraft auf die Seelen solcher, welche von Lippe und Auge des Lehrers sein Wissen empfangen. Nicht nur der Inhalt seiner Lehre bildet sie, mehr noch seine Art, zu suchen und darzustellen, am meisten sein Charakter und die besondere Weise des Vortrags. […] Solcher Abdruck eines menschlichen Lebens, der in vielen zurückbleibt, ist für Arbeitsweise und Charakter der Jüngeren oft wichtiger, als der Inhalt empfangener Lehre.“ (14/364)

Es geht also um die Herausbildung einer wissenschaftlichen Persönlichkeitsstruktur mit bestimmten Aufmerksamkeitsformen, Gefühlsdispositionen, Arbeitsroutinen, Selbstdisziplinierungen, Kommunikationsfähigkeiten etc. Und diese wissenschaftliche Persönlichkeitsbildung, die ‚Art‘ des wissenschaftlichen Arbeitens, rangiert vor dem lehrbaren ‚Inhalt‘.

Die Ausbildung eines philologischen Ethos war für die Disziplinenbegründung der deutschen Philologie, für Lachmann und für die ‚Kenner‘, die sich ihm angeschlossen haben, von kaum zu überschätzender Bedeutung. Denn aus dem Ethos der Genauigkeit im Kleinen, der Aufmerksamkeit gerade für das Unscheinbare, der selbstlosen Beobachtung des prima facie Uninteressanten formierte sich das disziplinäre Selbstverständnis der deutschen Philologie. Ihre Programme sind zunächst eher Anweisungen zur Charakterbildung als Methodenreflexionen: „Philologie avanciert zur Sittlichkeit am Text“.[8] Die ‚Ehrfurcht‘ gegenüber dem Gegenstand, die Polemik gegen Leichtfertigkeit und mangelnde Sorgfalt und die Heroisierung von Gewissenhaftigkeit und Entsagungsbereitschaft verbinden sich in der Bestimmung von Wissenschaftlichkeit als Habitus. Eben diese „Andacht zum Unbedeu-

---

[8] Jürgen Fohrmann: Einleitung: Von den deutschen Studien zur Literaturwissenschaft, in: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, hg. v. Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Mit Beiträgen von Uwe Meves u.a. Stuttgart, Weimar 1994, S. 1-14, S. 6f.; speziell zu Haupt vgl.: Jan-Dirk Müller: Moriz Haupt und die Anfänge der „Zeitschrift für deutsches Altertum“, in: Wissenschaft und Nation. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Jürgen Fohrmann u. Wilhelm Voßkamp. München 1991, S. 141-164, S. 160ff.

tenden" personifizierte Karl Lachmann, so dass die Angriffe auf seine wissenschaftlichen Arbeiten im Rahmen des so genannten Nibelungenstreits als Angriffe auf seine Person gewertet und umgekehrt die Verteidigung zum Angriff auf die charakterlichen Dispositionen der Kritiker wurde.[9] Die Orientierung an Personen anstelle von Theorien und Methoden wird zwar ‚um 1900' allmählich aufgegeben; die philologische Ethik und das gleichsam ständische Selbstbewusstsein des philologischen Handwerkers verlieren an Bedeutung als Methodenersatz.[10] Aber bis weit ins 20. Jahrhundert hinein werden der Gestus des Dienens und die Orientierung an „Fleiß" und „Mühe" zumindest als Lippenbekenntnis tradiert.[11] Für diese Kontinuität sind freilich auch die ideologische Korrumpierbarkeit der Geistesgeschichte und die Verschmelzung des philologischen Ethos mit nietzscheanischer Lebensphilosophie verantwortlich. Herbert Cysarz entdeckt so etwa in der Auseinandersetzung mit der *Deutschen Barockdichtung* (1924) das „Ringen mit den Gesetzen alles Lebens" und erlebt die dazu gehörigen „Gefahren".[12]

Dieser wissenschaftsgeschichtliche Tatbestand, also die Funktion und der hohe Stellenwert des philologischen Ethos für die Anfangsphase der disziplinären Ausdifferenzierung einer deutschen Philologie, ist zugleich von prinzipieller wissenschaftstheoretischer Bedeutung. Denn Freytags Roman von der *Verlorenen Handschrift* geht noch weiter und zeigt, dass zur Wissenschaft neben der Habitualisierung bestimmter ethischer Normen weitere informelle Routinen gehören. Dies betrifft zum Teil die wissenschaftssatirischen Momente von Freytags Roman, die vor allem am Beispiel von Professor Raschke ins Spiel gebracht werden: Raschke repräsentiert den Typus des zerstreuten Professors, der gern auch einmal nur halb bekleidet auf die Straße geht, weil er ganz in seiner Forschungswelt versunken ist – dass

[9] Rainer Kolk: Liebhaber, Gelehrte, Experten. Das Sozialsystem der Germanistik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert 1994 (wie Anm. 8), S. 48-114, S. 74ff, 85f.; Martin Baisch und Roger Lüdeke: Das Alte ist das Neue. Zum Status des historisch-kritischen Wissens in G. Freytags „Die verlorene Handschrift" und A.S. Byatts „Possession", in: Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs „Textkritik" München, hg. v. Christian Henke und Harald Saller mit Thomas Richter. Tübingen 2000, S. 223-251, S.229f.

[10] Holger Dainat: Überbietung der Philologie. Zum Beitrag von Wilfried Barner, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, hg. v. Christoph König und Eberhard Lämmert. Frankfurt a.M. 1993, S. 232-239, S. 233; Hans-Martin Kruckis: Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert, in: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert 1994 (wie Anm. 8), S. 451-493, insbes. S. 480ff; Rainer Kolk: „Repräsentative Theorie". Institutionengeschichtliche Beobachtungen zur Geistesgeschichte, in: Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert, hg. v. Petra Boden und Holger Dainat unter Mitarbeit von Ursula Menzel. Berlin 1997, S. 81-101. Als Fallgeschichte vgl. zu Wilhelm Scherer: Verf.: „jeder Philolog ist eine Sekte für sich". Wilhelm Scherer als Klassiker des Umgangs mit Klassikern, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 53, 2006, H. 1, S. 8-26.

[11] Wilfried Barner: Zwischen Gravitation und Opposition. Philologie in der Epoche der Geistesgeschichte, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1993 (wie Anm. 10), S. 201-231, S. 207f.

[12] Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig 1924, S. V; vgl. auch die spätere Zivilisationskritik ebd., S. 37f.

allerdings gerade dieser alltagsuntüchtige Professorentyp in einer Parallelaktion mit dem allzu alltagstüchtigen Vertreter des Bürgertums am Ende wesentlich dazu beiträgt, die Verhältnisse zu ordnen, zeigt, dass die wohlfeile Kritik an einer sich selbst genügenden Wissenschaft keinesfalls Freytags letztes Wort ist.

Über die Wissenschaftssatire hinaus weisen indes jene Momente, die die unwissenschaftliche Eigenlogik des Wissenschaftsbetriebs zur Geltung bringen, die also ins ‚wissenschaftliche Leben' einführen. Als beispielsweise Felix Werner sich zwischenzeitlich mit seinem Professorenkollegen Struvelius wegen einer Handschriftenfälschung zerstritten hat,[13] bilden sich wissenschaftliche Parteien nicht nach Maßgabe der Überzeugungskraft des zwanglosen Zwangs besserer Argumente. Vielmehr spielen Sympathien und Antipathien und nur schwer zu kontrollierende Abneigungen und Zuneigungen eine bedeutende Rolle: „Die Entgegnung des Struvelius war allerdings übel gelungen, indes sie hatte doch die Wirkung, dass die Mitglieder der Universität, welche gegen Felix gestimmt waren, den Mut gewannen, auf Seite des Gegners zu treten" (13/219).

Anders gesagt: Die Literatur ist ein Ort, an dem bis heute, etwa in den Campus Novels und Universitätsromanen, die vormethodischen und vortheoretischen Grundlagen der Wissenschaft der Literatur auf privilegierte Weise reflektiert werden können. Der disziplinären Selbstreflexion bleibt dieses Vorfeld der Wissenschaft auf der Ebene der fachlichen Kommunikation mittlerweile weitgehend entzogen. Damit soll nicht gesagt sein, dass dies so sein muss – insbesondere im 19. Jahrhundert bieten Nekrologe, (Auto-)Biographien oder Briefwechsel ein reiches Quellenmaterial. Aber zumal in der aktuellen wissenschaftlichen Ausbildung und damit in den Bereichen, die als Kernbestand der Disziplin eingeschätzt werden, kommt das nicht zur Geltung. Wir alle wissen zwar von den Gesprächen auf dem Gang, wie Wissenschaft auch funktioniert: Wie wichtig Beziehungen zu Sekretärinnen und Sekretären, Kolleginnen und Kollegen, zur Universitätsleitung und zur Verwaltung sind, welche forschungsprägende Kraft ein begrenztes Zeitbudget auf die tägliche Arbeit hat, welche Rolle die mehr oder weniger zufällige Bestückung von Bibliotheken spielt oder wie sich wissenschaftsferne Entscheidungen über Besoldungsgruppen und Studiengänge auswirken. In den Einführungen in die Literaturwissenschaft, die das Minimum der notwendigen Fähigkeiten und Wissensbausteine an die folgende Germanistengeneration weitergeben sollen, ist davon allerdings nicht die Rede. Die Beobachtung dieser „‚kryptogenetischen' Vorgaben

[13] Hunte verweist auf ein historisches Vorbild für diesen Streit aus dem Jahr 1855, der zwischen den Leipziger Philologen Dindorf und Tischendorf ausgetragen wurde und von dem Freytag im „Grenzboten" berichtet (Hunte 1987, wie Anm. 4, S. 139, Anm. 32; so auch Volker C. Dörr: Idealistische Wissenschaft. Der (bürgerliche) Realismus und Gustav Freytags Roman „Die verlorene Handschrift", in: Zeitschrift für deutsche Philologie 120, 2001. Sonderheft, S. 3-33, S. 25, Anm. 63).

wissenschaftlicher Tätigkeit“[14], bei denen es im Sinne einer Ethnographie der Literaturwissenschaft auch um Themen wie Ehrgeiz, Kollegenhass, Neid, das Prüfungs- und Berufungsverhalten, die Verfahren der Reputationsbildung, persönliche Abhängigkeitsverhältnisse oder eben auch um die Liebe zur Sache geht,[15] sind für die Wissenschaftstheorie der Wissenschaft der Literatur weitgehend Tabu, für die Literatur der Wissenschaft nicht. Sie ist der privilegierte Ort einer Praxeologie der wissenschaftlichen Beobachtung ihrer selbst.

Aus dieser Perspektive kann Freytag dann die Poesie als Grundlage, als geheime Triebkraft der Wissenschaft identifizieren. Felix Werners selbstlose Suche nach der „verlorenen Handschrift“, bei der er „wahrhaftig nicht für sich Gewinn und Ehren“ sucht (13/45), gründet auf der „Phantasie“, die ihm das Objekt der Begierde vor's innerliche Auge stellt:

> „Fest eingedämmt durch methodisches Denken war die Phantasie des Gelehrten, aber in der Tiefe seiner Seele strömte doch reichlich und stark dieser geheimnisvolle Quell aller Schönheit und Tatkraft. Jetzt war in den Damm ein Loch gerissen, lustig ergoß sich die Flut über seine Saaten. Immer wieder flog ihm der Wunsch zu der rätselhaften Handschrift.“ (13/45)

Zugleich aber demonstriert Freytags Roman im Ganzen, wie problematisch eine ungezügelte Erfindungskraft ist. Wenngleich Felix Werner am Ende auf einen Handschriftenfälscher hereinfällt, zeigt sich daran auf zweierlei Weise die Gefahr der poetischen Begründung von Wissenschaft: Werner hat gegen das philologische Ethos der selektionslosen Aufmerksamkeit verstoßen; der Fälscher, Magister Knips, vergeht sich an der Maxime der Trennung von Objekt- und Gegenstandsbereich – er wird selbst zum Autor, der den Gegenstand der eigenen Wissenschaft herstellt. Das Problem besteht darin, dass Knips literarische und wissenschaftliche Autorschaft verwechselt, denn er kopiert „zu genau, ungeschickt genau“ (16/219) und wird deswegen als Fälscher entlarvt.

Man sieht: Die Verhältnisse sind verwickelt und kompliziert. Und wie immer in komplizierten Verhältnissen gibt es ein zentrales Medium der Komplexitätsreduktion: Vertrauen. Tatsächlich ist der Roman der „verlorenen Handschrift“ weniger als eine Kritik an der Alltagsferne der philologischen Gelehrten zu lesen. Vielmehr handelt er vom „Vertrauen“ als ebenso unhintergehbarer wie vorreflexiver Bindungskraft wissenschaftlicher Kommunikation. Aus diesem Grund läuft die Anklage, die Felix Werner gegen den Handschriftenfälscher Magister Knips führt, nicht allein auf Charakterdefizite hinaus, die der ethischen Disziplinenbegründung und der Personalisierung von Wissenschaft entsprechen. Er beklagt darüber hinaus

[14] Peter J. Brenner: Einleitung: Die „Lebenswelt“ der Literaturwissenschaft als Forschungsgenstand, in: Geist, Geld und Wissenschaft. Arbeits- und Darstellungsformen von Literaturwissenschaft, hg. v. Peter J. Brenner. Frankfurt a.M. 1993, S. 7-17, S. 9.

[15] Peter J. Brenner: Das Verschwinden des Eigensinns. Der Strukturwandel der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft, in: Geist, Geld und Wissenschaft 1993 (wie Anm. 14), S. 21-65, S. 28f.

zugleich den Verstoß gegen jene Verhaltensweisen, auf die mit „Vertrauen“ als Ferment der Wissenschaftskommunikation reagiert werden kann:

> „Sie haben ein Verbrechen begangen an dem höchsten Gut, welches dem Geschlecht der Menschen vergönnt ist, an der Ehrlichkeit seiner Wissenschaft. Sie selbst wissen, dass ein Todfeind unserer Seelen wird, wer diese Ehrlichkeit gefährdet. In unserm Reiche, wo der beschränkten Kraft des einzelnen täglich der Irrtum droht, ist der Wille, wahr zu sein, eine Voraussetzung, die keiner entbehren darf, ohne andere in sein Verderben zu ziehen. (16/225)[16]

Anders gesagt: Es gibt eine Reihe von Routinen, die der Wissenschaft voraus liegen oder zumindest der expliziten wissenschaftlichen Kommunikation im Normalfall entzogen sind und die gerade deswegen eine so wichtige Rolle spielen. „‚Es ist leicht,‘ versetzte der Professor, ‚Männer von unserer Art da zu täuschen, wo sie gewöhnt sind sicher zu vertrauen‘“ (16/224) – dieses Moment der ‚Gewöhnung‘, das als ‚Vertrauen‘ moralisch codierbar ist, deutet auf eine praxeologische Perspektive hin, und um Vertrauen geht es dann auch bei jenem Sonderfall der Praxeologie der Wissenschaft, der im Zentrum des Romans steht: bei der Konkurrenz von Philologie und Ehe (2. u. 3).

1.2 Der philologische Sonderhorizont

Die Orientierungsfunktion des philologischen Ethos bei der Begründung der deutschen Philologie im 19. Jahrhundert spielt nicht allein bei der positiven Bestimmung des Philologen eine Rolle, sondern auch bei der negativen: Es dient als vormethodisches Selektionsinstrument für die Ausdifferenzierung der deutschen Philologie. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts der sich entfaltende Methodenpluralismus und die entsprechenden Methodenstreitigkeiten die Spezialisierungsfunktion übernehmen und durch bestimmte Reflexionsformen und Theorievokabulare eine disziplinenkonstitutive Abschreckungsleistung übernehmen, dient das philologische Ethos als Aufmerksamkeitsprogramm zur Ausgrenzung ‚dilettantischer‘ Ansätze.

Auch dies reflektiert Freytags Roman von der „verlorenen Handschrift“, und zwar zunächst als Irritation über die Unplausibilität einer Wissenschaft, die sich – ihrem philologischen Ethos gemäß – mit Dingen beschäftigt, die außerhalb ihres

---

[16] Vgl. ähnlich auch Haupt: „Auch bilde ich mir nicht ein, etwas besonders neues hervorgebracht zu haben; ich wünsche aber sehr, dass Sie ein ethisches Moment erfasst haben mögen. Wer es mit seiner Wissenschaftlichkeit nicht ernstlich meint, steht unter dem gewöhnlichen Handwerker. […] Die Wissenschaft sinkt von dem Suchen nach Wahrheit zur Dienerin gemeiner Eitelkeit herab, die Suche nach dem Neuen tritt auf, und hinter ihr weicht das Gefühl für das Wahre, das Einfache zurück. So leidet der, der seiner Wissenschaft nicht mit dem Herzen dient, Schaden an seiner Seele“ (Christian Belger: Moriz Haupt als academischer Lehrer. Mit Bemerkungen Haupts zu Homer, den Tragikern, Theokrit, Plautus, Catull, Properz, Horaz, Tacitus, Wolfram von Eschenbach und einer biographischen Einleitung. Berlin 1879, S. 76f. (zit. nach Wenzel 2000, wie Anm. 4, S. 44).

Sonderhorizonts als unbedeutend gelten. Der Vertreter eines tatkräftigen, vitalen Bürgertums bzw. des Wirtschaftssystems, Hummel, bestimmt daher das ‚Gelehrt'-Sein darüber, dass der Philologe „gerade die Dinge weiß, um die sich andere Menschen wenig kümmern". Zugleich bemängelt er, dass Fritz Hahn als Privatier mit dieser Aufmerksamkeitshaltung nichts „Ordentliches" verdient (14/388). Ebenso irritiert wie das Wirtschaftssystem zeigt sich der Hof bzw. das politische System: Als Felix Werner den Fürsten durch die höfische Antiquitätensammlung führt, bereitet es dem politischen Führungspersonal „Freude, Unscheinbares als bedeutendes zu erkennen".[17] Interessant ist dabei – als dritte, über den Parteien angesiedelte Position – die Vermittlung von Gabriel, der Felix Werner dienend zur Seite steht und die haushälterischen Aufgaben erledigt. Denn er votiert für ein gewissermaßen subsystemspezifisches Wertungsverhalten: Gegen den utilitaristischen Vorwurf der Nutzlosigkeit und Lebensuntauglichkeit stellt er die Vorzüge des Gelehrtencharakters, dessen selbstlose Gutmütigkeit. Und er bemerkt über die Gelehrten: „Sie sind anders als wir, sie verstehen nicht, was unsereiner versteht. Aber wir verstehen nicht, was sie verstehen" (13/29f.).

Welche Wertung auch immer Freytags Roman in seinem gesamten Handlungsverlauf dabei implizit vornehmen mag: An der erkenntnisfördernden Funktion der Spezialisierung und Professionalisierung lässt er keinen Zweifel. Zumindest räumt er der differenzierungskritischen Position, die die Entfernung der Gelehrtenwelt vom „Volk" als pathologisch einstuft, nur wenig Entfaltungsraum ein. Die Verteidigung des Ausdifferenzierungsprozesses hingegen erhält auffällig viel Redezeit. Auch hier freilich ist das Ziel letztlich eine Reintegration der Expertenkulturen in die Lebenswelt, und diese Reintegration läuft wiederum vor allem über die performative Dimension der Wissenschaft, über die „Art" des Denkens, Fühlens und Handelns.

> „Sie bildet die Sprache, sie richtet die Gedanken, sie formt allmählich Sitte, Rechtsgefühl und Gesetz nach den Bedürfnissen jeder Zeit. Nicht nur die praktischen Erfindungen und der steigende Wohlstand werden durch sie möglich, auch, was Ihnen nicht weniger wichtig erscheinen wird, die Gedanken des Menschen über sein eigenes Leben, die Art, wie er seine Pflichten gegen andere übt, der Sinn, in welchem er Wahrheit und Lüge auffaßt, das alles verdankt jeder von uns der Gelehrsamkeit seines Volkes, wie wenig er sich auch um die einzelnen Forschungen kümmern möge." (13/67)

Zwei Momente scheinen mir dabei wichtig zu sein: Zum einen tritt die Philologie in der Beschreibung Werners das Erbe der romantischen Volkspoesie an, die inzwischen zu ihrem Gegenstand geworden ist. So wie diese als Sediment gemeinschaftlicher Einstellungen gegolten hat, konzipiert der Philologe nun eine Art ‚Volkswissenschaft'. Wenn Werner daher am Ende der Erzählung von seiner Ehe-

[17] An dieser Stelle übernimmt Werner eine Unterhaltungsfunktion („Sie verstehen die schwerste aller Künste, die Zeit vergessen zu machen"; 16/15).

frau in eine Höhle gezogen wird, in der diese wie eine mythische Sagengestalt erscheint, und wenn sich für ihn dort das Rätsel der „verlorenen Handschrift" löst, dann kehrt er zu eben jener wissenschaftlichen Haltung zurück, die für die Vitalität der gemeinschaftlichen Überlieferung sorgt.

Zum anderen wird hier jene „Langsicht" eingeklagt, die sich im „Prozess der Zivilisation" als Komplizierung von Kommunikations- und Handlungsstrukturen ausbildet und die im Rahmen der Wissenschaft privilegierte Entfaltungsräume findet – die „Arbeit" des Gelehrten kommt, wie immer nutzlos sie sich aktuell ausnehmen mag, „zuletzt doch der ganzen Menschheit zu gute" (13/67f.). Anders formuliert: Die Enttäuschungsresistenz der wissenschaftlichen Persönlichkeit, deren umgekehrtes Korrelat „Vertrauen" bildet, definiert einen bestimmten, modernen Typus von Sozialbeziehungen, dem eine flexible, irritationsbereite, temporalisierte Form des Wissens entspricht. Man kann dies sehr gut an dem Vorwort sehen, das Moriz Haupt, also Freytags Vorbild für die Romanfigur Felix Werners, zum ersten Band der *Zeitschrift für deutsches Altertum* verfasst hat (1841):

> „man kann sagen, der tägliche zuwachs neues stoffes gibt der wißenschaft etwas unfestes und läßt sie immer als ein werdendes oder erst angefangenes erscheinen. ich halte dies für einen vortheil in dem sie sich gegen die classische philologie befindet. [...] die deutsche philologie ist zur bescheidenheit gezwungen, weil sie gewohnt ist dass neue entdeckungen umstoßen oder verändern was fest und sicher ermittelt schien, und zur kühnheit berechtigt, weil sie die hoffnung in sich wahrscheinliche vermutungen bald bestätigt zu sehen niemals aufzugeben braucht. [...] ich werde dafür sorge tragen dass hier nur würklich merkwürdiges gedruckt wird [...]. aber die bedeutsamkeit ist eine sehr verschiedene und die forderung dass auch alles schön oder unterhaltend sei lehne ich ab. [...] Der literaturgeschichte soll, wie ich hoffe, diese zeitschrift auf dem wege gewinn bringen auf dem man nur langsam und mit mancher kleinlich scheinenden mühe vorwärts dringt, der aber der allein sichere ist; ich meine damit die erforschung des einzelnen. die geschichte der literatur in einem allgemeinen gemälde darzustellen mag das letzte ziel aller dieser bestrebungen sein […]."[18]

Entscheidend ist, wie sich das Arbeitsethos der Philologie mit der Bereitschaft zur Vorläufigkeit und zur ständigen Selbstüberholung des einzelnen durch den Wissenschaftsprozess verbindet; und entscheidend ist weiterhin, dass die Streichung von Naherwartungen nicht zur Aufmerksamkeitsreduktion führt. Im Gegenteil: An der „Treue" des Philologen zum geliebten Wort ändern die Vorläufigkeit der Ergebnisse und die Depotenzierung des Wissenschaftlers im Prozess der Wissenschaft nichts. Damit deutet sich bereits eine Antwort auf die Frage an, wieso Philologen sich in besonderem Maß als Liebende profilieren.

[18] Zit. nach: Eine Wissenschaft etabliert sich. 1810-1870 (Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik III), mit einer Einführung hg. v. Johannes Janota. Tübingen 1980, S. 213, 215.

2 Liebe und Philologie

Die Sonderhorizonte der Liebe zu Worten und der Liebe zu Menschen können sich verbünden: Für den Philologen selbst nämlich, der mit „strenge[m] Ernst“ und „nüchterne[r] Sammlung“ betrachtet werden will und dessen „Baustein“ zum „unermeßlichen Hause der Wissenschaft“ unter „tausend neue[n] Werkstücke[n]“ verschwindet (13/203), interessiert sich niemand: „wer das wirkliche Leben mit uns durchmacht“, erklärt der Gelehrte seinem Fürsten, „der wird uns leicht übersehen und unsere Einseitigkeit schwer ertragen“ (15/99). Allerdings gibt es Ausnahmen, und zwar dann, wenn der in seinem Sonderhorizont befangene Philologe in den Aufmerksamkeitsradius eines liebevollen Sonderhorizonts von Intimität fällt: Ilse, Felix Werners Frau, interessiert sich so brennend für Werners Person wie für seine wissenschaftlichen Arbeiten, weil sie seine philologischen Studien als Teil der Individualität Werners betrachtet. Daher wünscht sie sich von ihrem Ehemann, er möge ihr sein wissenschaftliches Werk in chronologischer Reihenfolge erläutern und näher bringen (13/202)[19]:

> „So saßen beide ernsthaft über die Bücher geneigt, und dem Professor pochte das Herz vor Freude über den festen Bedacht, mit welchem sein Weib das Verständnis seiner Tätigkeit suchte! Denn es ist das Los des Gelehrten, dass wenige mit herzlichem Anteil Mühe, Kampf und Verdienst seines Schaffens betrachten“ (13/202f.).

Um es anders zu formulieren: Die philologische Liebe zum Wort und die intime Liebe zu Menschen sind sich deswegen so nahe, weil beide – im Idealfall – Interesse für Dinge aufbringen, für die sich niemand interessiert außer den damit befassten Menschen. Und beide bestimmen einen Sonderhorizont, in dem sich die grenzenlose Aufmerksamkeit für ein begrenztes Objekt entfaltet, im Unterschied zu einem promisken Aufmerksamkeitsverhalten. Als semantische Schaltstelle zwischen Philologie und Intimität lassen sich u. a. jene Diagnosen verstehen, die seit den Lesesuchtdebatten des 18. Jahrhunderts den Literaturbetrieb als erotisch infizierte Veranstaltung interpretieren: Aus dieser Perspektive scheint der Literaturbetrieb im 18. und 19. Jahrhundert mit libidinösen Energien aufgeladen zu sein. Die Leser werden süchtig nach neuem Lesestoff, sie gieren nach der Befriedigung einer unstillbaren Leselust. Man könnte – weniger erotisch fixiert – auch sagen: Die Lesekultur dynamisiert sich. Immer mehr Leser lesen immer mehr Bücher, und dies in immer kürzeren Frequenzen. Die Lektüre wandelt sich von repetitiven Leseformen zum Typus des konsumierenden Lesens. Das konsumierende Lesen, das

[19] Zur Verbindung von chronologischem Interesse und selektionsloser Aufmerksamkeit vgl. Verf.: Zwischen Dichtung und Wahrheit. Zur Werkfunktion von Lyrik im 19. Jahrhundert, in: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur, hg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Bern u.a. 2005, S. 61-92, insbes. S. 64ff.

den Leser, Ludwig Tieck zufolge, in einen „verschlingenden Wirbel" hineinzieht,[20] ist der Freizeithabitus einer dynamisierten Wissenskultur. Die Liebesamateure in Gestalt der Normalleserinnen und -leser sind promiske Leser mit prozessualisierten und temporalisierten Weltbezügen.

Entscheidend ist die double-bind-Situation, in die die Philologie dadurch gerät: Die professionell liebenden Leser, die Philologen, können sicherlich von dieser Lesepromiskuität insofern profitieren, als damit ein bedeutender kultureller Bereich „deutsche Literatur" entsteht. Freilich bleibt noch immer die Frage offen, warum dieser kulturelle Bereich überhaupt professionell behandelt werden soll. An dieser Stelle schließen sich die bislang behandelten Diskurselemente zusammen: das philologische Ethos, die Etablierung und Plausibilisierung eines professionellen Sonderhorizonts für Textaufmerksamkeitsverhalten sowie die Liebe als emotionales Ferment der Wissenschaft. Eine hypothetische Antwort auf die Frage nach dem Sinn der Professionalisierung des Lesens lautet: Die professionelle Liebe zum Wort in Gestalt der Philologie profitiert zwar vom kulturellen Kapital ihres Gegenstandes. Zugleich aber definiert sich die Philologie selbst in Konkurrenz zur Lektürepromiskuität der Normalleser; sie bietet eine alternative Lesekultur und eine alternative Leseethik an. So profiliert sich – wie oben skizziert – das Bild des Philologen in der Entstehungsphase der Germanistik als Kontrafaktur des Konsumenten und damit als Gegenbild des promisken Lesers. Oder anders: Die Liebe des Philologen zum Wort ist die damals neue moderne Form der romantischen Liebe. Sie vermittelt die Herausforderung einer lebenslangen Liebe mit den Sonderhorizonten einer exklusiven Beziehung. Beides: Dauer und Exklusivität sind die zentralen Voraussetzungen nicht allein für die romantische Liebe, sondern auch für die disziplinäre Ausdifferenzierung der zunächst philologischen und dann literaturwissenschaftlichen Germanistik im 19. Jahrhundert.

Der Philologe entfaltet zur Sicherung von Exklusivität und Dauer die Aufmerksamkeit eines Liebenden, für den alles am Objekt der Begierde wichtig und interessant ist; und er verbindet diese Leidenschaft fürs unscheinbare Detail mit Zurückhaltung, Selbstdisziplinierung und Treue. Die Philologie bestimmt sich daher in Selbstaussagen zunächst negatorisch. Sie praktiziert keinen gierigen Über-

[20] Und so, wie der Leser sich Bücher einverleibt, verleibt sich die Welt der Bücher auf vielfache Weise die Leser ein. Ludwig Tieck (1773-1853) hat dies in „Kritik und deutsches Bücherwesen" (1828) treffend beobachtet: Die Vertreter der Hochkultur beklagen demnach, „dass die […] Flut unnützer Bücher immer mehr anschwillt, dass auch die geringere Menschenklasse, Dienstboten und Bauern in so vielen Gegenden, Kinder und Unmündige, Mädchen und Weiber, immer mehr und mehr in diesen verschlingenden Wirbel hineingezogen werden: dass das Bedürfnis, die Zeit auf diese Weise zu verderben, immer mächtiger wird, und dass auf diesem Wege Charakter, Gesinnung, Empfindung und Verstand, die besten Kräfte des Menschen, vorzüglich aber jene Frische der Unschuld, ohne welche der Begabte selbst nurohnmächtig erscheint, nothwendig zu Grund gehen müsse" (Ludwig Tieck: Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. v. Ludwig Tieck, Bd. 2. Leipzig 1848, S. 135).

griff auf den Text; sie sperrt sich gegen eine schnelle Textverarbeitung; sie verweigert die Zurichtung des Textes für einen breiten Lesergeschmack; sie perhorresziert ein erotisch vielfach interessiertes, untreues Leseverhalten. Karl Lachmann erklärt: Die Philologie setzt gegen den „arbeitsscheuen Liebhabereifer" und gegen die „ungründlichen Bemühungen eines Liebhabers" eine Wissenschafts- und Liebesethik, die auf „Fleiss und Treue" basiert.[21] Die Ausdifferenzierung dieser nationalphilologischen Textethik und der entsprechenden Affektdispositionen ist so unwahrscheinlich wie das Konzept der romantischen Liebe. Im Kern geht es um die Plausibilisierung der Annahme, dass zwei Individuen sich wechselseitig anziehen, dass aber Dritte zu diesem Sonderhorizont der Zuneigung und Aufmerksamkeit keinen Zugang haben. Literaturwissenschaftler wachen im wahrsten Sinne des Wortes ‚eifersüchtig' über ihre Gegenstände – an einem Streit zwischen den Professorenkollegen Werner und Struvelius zeigt Freytag, mit welcher Vehemenz und mit welch hohem Gefühlsengagement Philologen dabei zu Werke gehen; und am Beispiel des höfischen Interesses am Gegenstand der Philologen und der Liebenden führt der Roman vor Augen, warum über die Grenzen des Sonderhorizonts akribisch gewacht werden muss.

Die erotischen Verführungsmächte des Adels symbolisieren Promiskuität in amouröser und literarischer Hinsicht: Der Fürst lädt den Philologen zu sich, um seine Antiquitätensammlung, die der Unterhaltung dient, in Ordnung zu bringen und um zugleich die Frau des Philologen zu verführen (umgekehrt wird der Philologe selbst von der Fürstentochter ins Visier genommen – sie wiederum hilft bei der Suche nach der „verlorenen Handschrift"). Der Fürst will sich die Interessenverschränkung zunutze machen: Der Professor soll sein Buch, der Fürst dessen Frau bekommen (z.B. 15/130); ‚Buch' und ‚Frau' sind konvertierbar. Nur die permanente Gefährdung der auf Exklusivität bedachten Liebe zum Wort erklärt, mit welcher Vehemenz, mit welch hohem Maß an Affektinvestition und mit welch hohem Grad an emotionaler Intensität Kontroversen innerhalb des Fachs zumal im 19. Jahrhundert ausgetragen und in welcher Weise fachfremde Zugriffe als Ausdruck mentaler Promiskuität verdächtigt werden.[22]

Diese Nähe von intimer und philologischer Aufmerksamkeit erklärt, warum der Philologe in Freytags *Die verlorene Handschrift* als Exempel des Liebenden auftritt und warum beide Rollen konfligieren: Als Werner seine Aufmerksamkeit zwischen der Suche nach der „verlorenen Handschrift" und dem aufkeimenden Interesse für seine spätere Ehefrau Ilse teilen muss, bemerkt sein Philologenfreund nicht umsonst ein Maß an „Zerstreuung", die „sonst nicht [s]eine Art" war (13/74) – „wie

[21] Zit. nach Kolk 1994 (wie Anm. 9), S. 59, 75.

[22] Vgl. die Kontroverse von Bartsch und Scherer, die sich fast bis zur Duellforderung hochgeschaukelt hat (Kolk 1994, wie Anm. 9, S. 100). Für Haupts Kontroverse mit Pfeiffer vgl. Wenzel 2000 (wie Anm. 4), S. 44f. (es geht dabei u.a. um den Vorwurf der Unpopularität, den der „impotente[...] Lachmannische[...] Nachwuchs[...]" durch seine „poesielose[...] Behandlung" der Texte verschuldet habe).

durfte dieser Mann nur so gestört werden“ (13/75), fragt sich Fritz Hahn. Er sieht nicht, dass die Liebe zu Worten und die Liebe zu Menschen gleichen Strukturen folgt und diskreditiert daher das intime Verlangen seines Freundes: „Was dich treibt, ist nicht Pflichtgefühl, sondern Leidenschaft“ (13/149). Dem stellt wiederum Werner eine differenzierte Qualifikation der Leidenschaften entgegen, die emotionales Engagement mit Integrität verbindet: Er reklamiert „edle Leidenschaft“ für sich (13/149).

Tatsächlich schieben sich die philologischen und die intimen Aufmerksamkeitsbereiche für Professor Werner übereinander, wenn es über ihn und Ilse heißt: „[…] als sie ihm seine Tasse in die Hand gab, sah er so glücklich aus, als hätte er den geheimen Sinn einer schwierigen Schriftstelle gefunden“ (13/82). Entsprechend wird Ilse von ihrem Vater zur „Pflicht“ gerufen, als sie sich in einer Beziehungskrise fühlt (13/299). Umgekehrt rettet die Aufmerksamkeitskonkurrenz von Wort- und Menschenliebe Werners Ehe: Denn als er von der Prinzessin umgarnt wird und deren Verführungsgewalt zu erliegen droht („ihm pochte das Herz und seine Kraft ward klein“), reißen ihn die niederfallenden Blätter der (gefälschten) Handschrift aus der romantischen Zauberstimmung („Da rauschte es leicht an der Prinzessin nieder, die Blätter der Handschrift, welche sie berührt hatte, fielen auf den Boden“) (15/161) – die Prinzessin tritt ab, „während der Gelehrte liebevoll [!] auf die Blätter sah, welche er in der Hand hielt“ (15/162). Dass es sich dabei um Fälschungen handelt, passt wiederum ins Bild: Denn an dieser Stelle kämpfen eben die negativen Verführungsmächte gegeneinander, was an der Konvertierbarkeit und damit an der Konkurrenz von ‚Buch‘ und ‚Frau‘ nichts ändert.

Den entscheidenden Schritt macht Werner allerdings erst, als er dem Fürsten gegenüber tritt und nicht allein das Interesse an der „Wissenschaft“, sondern zugleich an seiner „geliebten Frau“ ins Feld führt – daraufhin erleidet die politische Führung einen Schwächeanfall, und Werner macht sich zur Abreise bereit (15/196f.).[23] Auf diese Weise bereitet Freytag die finale Synthese in der Einsamkeit der Höhle auf dem Gut des Vaters von Ilse vor. An diesem in mehrfacher Hinsicht symbolischen Ort des Romans verbinden sich heidnisches Altertum und Christentum: Bereits bei der ersten Begegnung sieht Werner seine spätere Ehefrau zwar in einer Kirche, assoziiert aber mit ihr eine unchristliche Vorzeitvorstellung[24] – Ilse erscheint mehrfach als „Kind des Mittelalters“ (13/151) oder als Wesen einer „vergangenen Zeit“ (14/328). Und bei der ersten Begegnung in der Höhle verteidigt Ilse zwar das Christentum gegen die heidnische Sagenwelt, erscheint dem Pro-

[23] Dieser Szene war eine weitere Aushandlung zwischen der Liebe zum Wort und der Liebe zu Menschen vorausgegangen, in der sich Werner zur Gefühlsordnung ruft und ‚Entsagung‘ als Gefühlsoption in Erinnerung bringt (15/193).

[24] Über Ilses Gebete bei einer Totenmesse heißt es: „Es waren zwar unsere ehrlichen Bibelsprüche; aber jetzt verstehe ich, was das Wort raunen in alter Zeit bedeutete, wo man auch den Worten eine zauberische Kraft zuschrieb“ (13/51f.).

fessor dabei aber selbst wie ein Sagenbild und sieht „aus der Tiefe der Grotte mit ihren großen Augen auf den Gelehrten, der am Eingange stand, an den Stein gelehnt, hell von den Strahlen der Sonne beschienen" (13/72). Den Sprecherpositionen entspricht, dass Ilse im Lauf der Erzählung ein gutes Gespür für die untergründigen Mächte der amourösen und philologischen Verführungen hat, während Werner, der gleich eingangs des Romans im Lampenschein sitzt und als „Kind der Sonne" apostrophiert wird (13/18), das Sensorium dafür fehlt.

Zugleich dient die Höhle als Ort der Intimisierung außerhalb der bürgerlichen Ordnung: Als die Frau ihren Mann in die Höhle „zieht" (16/265), hat Ilse hier den Eindruck, Werner sei zu ihr „allein" gekommen – „nur mir gehörst du an, heut bist du mir aufs neue geschenkt, und zum zweitenmal gelobst du dich mir" (16/265). Der Ort dieser von kirchlichen Instanzen unvermittelten Eheschließung ist zugleich der Ort, an dem – nicht ohne ironisierenden Beiklang – ein Hund als Vertreter des Mythos[25] die Reste der Handschrift aufstöbert. Damit hebt sich die Divergenz von personaler und allgemeinmenschlicher Orientierung auf, die das Liebesleben des Professorenpaars belastet hat (z.B. 14/329). Die abstrakte Orientierung an der Menschheit, die Werner proklamiert, wird ins individuelle Allgemeine der romantischen Vorzeitutopien überführt, die den Konflikt zwischen Konkretion und Abstraktheit in der gemeinschaftlichen Überlieferung schlichten. Aus diesem Grund konvergieren die Intimisierung der Beziehung und die historische Vernetzung in der Höhle. Allerdings: Es finden sich lediglich die Buchdeckel. Die Handschrift selbst bleibt verschollen.

3 Die Liebe zum Wort zwischen Kunst und Wissenschaft

Werner, endlich entsagungsbereit geworden, konzediert den Verlust der gesuchten Handschrift mit großer Gelassenheit und suspendiert weitere phantastische Hoffnungen auf eine mögliche Wiederentdeckung: „Wir sind fertig mit der Handschrift, Fritz, die Quälgeister sind uns gründlich gebannt" (16/274). Indem die Liebe zwischen den Menschen in Ordnung gebracht worden ist, hat der Philologe zugleich ein angemessenes Verhältnis in der Liebe zum Wort (wieder-)gefunden. Denn als Aufgabe des Philologen beschreibt Werner an anderer Stelle, die Geister der Vergangenheit zu bannen (16/225). Die Abfolge und damit Hierarchisierung der restituierten Ordnungen ist deswegen wichtig, weil die Menschenliebe als Vorbild der Wortliebe einer poetischen Ordnung folgt und daher die Poesie erneut den Ursprung der Wissenschaft bildet.[26]

[25] So zumindest die Einschätzung der Zeitgenossen; vgl. dazu: Freytag 1896 (wie Anm. 2), S. 202.

[26] Vgl. in diesem Zusammenhang auch den vornehmlich ideologiekritischen, wenig analytischen Verdacht, Literaturwissenschaft und Trivialliteratur koalierten hinsichtlich ihres Verhaltensprogramms: Gunter Reiss: Einleitung. Vom Dichterfürsten zum Untertanen. Aspekte der Ideologiegeschichte der deutschen Literaturwissenschaft von Scherer bis 1945, in: Materialien zur Ideologiegeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Von Wilhelm Scherer bis 1945. Mit einer Einführung

Dass die Liebe ein zutiefst poetisches Zentrum hat, zeigt allein schon die amouröse Kernkompetenz der Invisibilisierung. Das Programm der selektionslosen Aufmerksamkeit lässt sich nämlich paradoxerweise nur dann aufrecht erhalten, wenn sich die Liebe gegen den Augenschein durchzusetzen vermag: Da Intimität dadurch definiert ist, dass sich jemand für die gesamte Individualität eines anderen interessiert, durch einen Beziehungstyp also, „in dem es nicht erlaubt ist, Persönliches der Kommunikation zu entziehen“[27], muss Ilse in der Lage sein, z.B. das offenkundige Desinteresse ihres gelehrten Mannes an ihren Kochkünsten zu übersehen (13/259f.) und auf dessen Verführbarkeit durch eine Prinzessin mit Vertrauen zu reagieren.[28] Man kann sehen, dass sich der Sozialtypus ‚Intimbeziehung‘ und der Eigensinn literarischer Kommunikation parallel ausdifferenzieren: Liebe und Literatur etablieren eigene Codes und eigene Programme, die zumal mit moralischen Codes und Programmen nicht mehr kompatibel sein müssen; sie fungieren als Medien der Selbststeigerung; und sie ergreifen von Menschen totalen Besitz und entfremden sie ihrer Umgebung, wenn die Leser und Leserinnen so in den Romanwelten versinken wie die Liebenden in den Augen ihrer Geliebten. Liebeskompetenz heißt also auch Kompetenz im Umgang mit handlungsleitenden Fiktionen. Darin besteht ein Aspekt der Poesie der Liebe im eigentlichen Sinn.

Ein anderer Aspekt zeigt sich darin, dass die Liebe, die Ilse und Felix Werner leben (wollen), eine von Anfang an literarisch tingierte Liebe ist: Wenn Ilse sich ihrem späteren Ehemann als Mutter im Kreis von Kindern zeigt (13/69), wenn sie im Gewitter Ruhe bewahrt und in der elektrisch aufgeladenen Stimmung als die Frau fürs „Leben“ erscheint (13/87f.) oder wenn sich das Einverständnis der Liebenden in vergossenen Tränen ausdrückt und sich darin „eine ganze Welt von Seligkeit“ auftut (13/135), dann lässt sich hinter diesen Pathosszenen unschwer die literarische Keimzelle leidenschaftlicher Liebe erkennen: Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Wo bei Freytag der „Strom warmer Empfindungen“ zwischen den Liebenden kursiert (13/107), lässt Goethe seinen Werther nach dem erlösenden Gewitter und der Nennung des Codeworts „Klopstock“ tränenreich „in dem Strome von Empfindungen“ versinken.[29] Bekanntlich ist die romantische Liebe als Traum vollendeter Intimität im 19. Jahrhundert nicht jene Beziehungsform, die die Geschlechterverhältnisse faktisch bestimmt hat. Zwischen Liebessemantik und Liebesrealität klafft eine Lücke, von denen die Dreiecks- und Ehebruchgeschichten von Goethes *Werther* über Kleists *Amphitryon* bis Fontanes *Effi Briest* literarisch

von Gunter Reiss. Bd. 1. Von Scherer bis zum Ersten Weltkrieg. Tübingen 1973, S. VII-XLI, S. XXXVIff.

27 Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M. ²1995, S. 15.

28 Deutlicher wird die Funktion der Poesie als Beziehungskatalysator in den Anbahnungsbemühungen zwischen Laura Hummel und Fritz Hahn (insbes. 14/340ff).

29 Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Studienausgabe. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787, hg. v. Matthias Luserke. Stuttgart 1999, S. 52. Auch im Dialog zwischen Werner und Hahn über den Interessenkonflikt zwischen der Philologie und der Liebe zu Menschen (13/148 ff) finden sich „Allusionen“ an „Werther“ (Dörr 2001, wie Anm. 13, S. 22).

zehren, und auch Freytags Roman von der *Verlorenen Handschrift* spielt mit den uneinholbaren Phantasmen der „heterosexuellen Matrix“[30], nur dass er sie zugleich als ‚philologische Matrix‘ ausweist.

Die Menschenliebe bzw. die Poesie stehen am Ursprung der Wissenschaft und bilden zugleich deren Ziel. Am Ende haben nämlich zum einen Felix Werner und seine Frau Ilse sowohl sich als auch das Fragment der „verlorenen Handschrift“ gefunden. Zum anderen hat sich der Leser durch eine üppige und lange Romanwelt geschlagen. Und dabei fällt ihm ganz nebenbei jener Gegenstand in die Hände, der den Philologen im Roman entzogen bleibt:[31] Im lesenden Nachvollzug der Suche nach einer „verlorenen Handschrift“ findet er einen äquivalenten Codex. Denn bei dem vermissten Manuskript soll es sich um einen Tacitus-Text handeln, von dem Werner sich die „geheime Geschichte seiner Zeit“ erwartet, bei der wir „die Menschen und all ihr Tun verstehen, als ob wir selbst Gelegenheit hätten, ihnen in das Herz zu sehen“. Dies gilt insbesondere für die geschilderten Herrscherfiguren, die in einer Zeit radikaler „Umwandlung“ „entmenschlicht“ werden (13/26). Der „Inhalt“, so erklärt Werner im weiteren Verlauf des Romans dem Fürsten, „wäre für jeden Gebildeten von hohem Wert, ich meine er würde auch Erw. Hoheit fesseln […]“, und dies obwohl er ein „trübes Bild“ von der politischen Führungsriege zeichnet (15/108). Kurz: Freytag, der die *Verlorene Handschrift* vermutlich auf Anregung von Herzog Ernst begonnen hat,[32] schreibt über seinen eigenen Roman. Denn der Fürst im Roman verzweifelt an seiner ‚Entmenschlichung‘ und will sie in der Affäre mit der Professorengattin therapieren. Daher spiegelt er sich in Tacitus' Schematismus der Herrscherpsychologie: Der „Verderb“ der Herrscher vollendet sich „in vier Stufen“, erklärt Werner dem Fürsten (15/112); und auf der dritten Stufe, der Station von „eitle[m] und nichtige[m] Spiel und bubenhafte[r] Tücke“, findet sich der Fürst nach dem missglückten Verführungsversuch wieder (15/191).

---

[30] Hier sieht man dann auch, wie Liebe und Wissenschaft als Prozess zusammenkommen können: Die Liebe ist insofern eine poetische Angelegenheit, als sie auf Phantasmen und Fiktionen beruht. Judith Butler spricht daher im Blick auf die Muster der Geschlechterrollen von der „Heterosexualität“ als einem „Zwangssystem“, das zugleich eine „wesenhafte Komödie“ ist, „eine fortgesetzte Parodie ihrer selbst“ (Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M. 1991, S. 181). In der Liebe und der ihr eigenen Poesie bildet sich ein uneinholbares Muster aus, das aber gerade in seiner Uneinholbarkeit handlungsleitend wird, indem es ein andauerndes Begehren, eine Art von permanenter Unruhe stiftet.

[31] So auch Bernhard J. Dotzler: Litteratum secreta – fraus litteraria. Über Gustav Freytag: Die verlorene Handschrift, in: Literatur und Politik in der Heine-Zeit. Die 48er Revolution in Texten zwischen Vormärz und Nachmärz, hg. v. Hartmut Kircher und Maria Kłańska. Köln, Weimar, Wien 1998, S. 235-250, S. 245ff. – Bei Dotzler finden sich andere Belege für diese Verschiebung. Er geht zudem auf die medienhistorische Dimension des Romans ein (ebd., S. 248ff): Demnach tritt mit Gustav Freytags Roman die Druckschrift an die Stelle der „verlorenen Handschrift“, und dies zudem im Horizont der Faksimilierungstechniken des 19. Jahrhunderts. Als Teil der Technik eines ‚realistischen‘ Romans deutet Dörr 2001 (wie Anm. 13), S. 18, die Unauffindbarkeit der Handschrift.

[32] Johannes Lemcke und Hans Schimank: Einleitung, in: Gustav Freytag: Werke. Eingeleitet von Johannes Lemcke und Hans Schimank. Bd. 13. Hamburg o.J., S. 7-14, S. 7.

Die Pointe liegt in dem Hinweis, den Freytag der deutschen Philologie gibt: Der Roman ist sein eigener Gegenstand und bietet sich eben damit der philologischen Aufmerksamkeit an, die er in ihren Gefahren und Leistungen vorführt. Er greift auf diese Weise seiner Zeit insofern voraus, als Gegenwartsliteratur im Etablierungsprozess der deutschen Philologie nur geringe Chancen hatte, als wissenschaftlicher Gegenstand akzeptiert zu werden. Schließlich schienen hier jene Schwierigkeiten zu fehlen, die das asketische Ethos des Philologen für seine Arbeit benötigte. Paradigmatisch für die Trendwende, die eine neuere deutsche Philologie mit einem komplizierten und damit wissenschaftsfähigen Objekt ausstattete, waren die Schriften von Michael Bernays,[33] der 1874 auf die erste ordentliche Professur für Neuere Sprachen und Literaturen an der Universität München berufen wurde. Es fügt sich ins Bild, dass seine Studie *Über Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes* im Jahr 1866 und damit nur zwei Jahre nach Freytags *Verlorener Handschrift* erscheint. Zugleich hatte Bernays ein Jahr zuvor, also 1865, eine ausführliche *Charakteristik von Gustav Freytags Roman Die verlorene Handschrift* verfasst[34] – ein direkter Zusammenhang besteht natürlich nicht.

Zwar sollte es noch Jahrzehnte dauern, bis auch Gegenwartsliteratur als epistemisches Objekt der deutschen Philologie akzeptiert wurde.[35] Immerhin aber verwickelte sich Freytag in jenen double bind, mit dem auch die professionelle Liebe zum Wort zu kämpfen hat: Er errichtete Rezeptionshemmnisse, die eine Literaturwissenschaft zur Selbstauszeichnung über Objektbezug benötigt; zugleich wollte er Literatur als ein Objekt breit gestreuten Interesses und damit als kulturell relevantes Moment bewahren. Wenn Leseblockaden literarische Texte für eine wissenschaftliche Behandlung prädestinieren, dann scheint es fast, als nutze Freytags Roman den Sonderhorizont der Philologie, um in deren Sonderhorizont als relevanter Gegenstand einzutreten und diesen Sonderhorizont zugleich als Normalhorizont der Laienleser zu installieren. In seinen *Erinnerungen* schreibt er über die am Beginn des Romans ausführlich dargestellte philologische Analyse jenes Handschriftenfragments, das auf die Fährte der „verlorenen Handschrift" führt:

> „Da bei dem neuen Roman die Voraussetzungen: Tacitus, eine verlorene Handschrift des Mittelalters und das Interesse des Gelehrten am Wiederfinden des versteckten Schatzes nicht leicht verständlich waren, entschloß ich mich kurz, dem Leser nichts von den Beschwerden der ersten Aufnahme zu ersparen, sondern ihm gleich im Anfange etwas zuzumuten, das mochte Manchen abschrecken, es gab aber der ganzen Erzählung einen sicheren Hintergrund. Meine lieben Landsleute ließen sich die Ansprüche, welche die Erzählung stellt, nach-

[33] Kolk 1994 (wie Anm. 9), S. 104.

[34] Michael Bernays: Charakteristik von Gustav Freytags Roman Die verlorene Handschrift, in: ders.: Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte, Bd. 4, aus dem Nachlaß hg. v. Georg Wittkowski (= ders.: Zur neueren und neuesten Literaturgeschichte. Bd. 2). Berlin 1899, S. 209-252. Zu Haupts kritischen Bemerkungen über Freytags Werke in Briefen vgl. Hunte 1987 (wie Anm. 4), S. 148ff.

[35] Vgl. dazu Verf.: Die Geistesgeschichte der Gegenwartsliteratur. Wissenschaftliche Aufmerksamkeit für Thomas Mann zwischen 1900 und 1933, in: Hybride Repräsentanz. Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. v. Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer. Berlin 2009, S. 47-84.

> sichtig gefallen, auch der Verleger war nicht unzufrieden. Der Roman hat sich einen Leserkreis bewahrt, der ungefähr halb so groß ist, als der von Soll und Haben."[36]

Das Bündnis von Poesie und Wissenschaft, das sich hier abzeichnet, läuft auf Poesie unter Bedingungen der Philologie (dazu 15/194) und auf Philologie unter Bedingungen von Poesie zu. Die eine stellt Gegenstände zur Verfügung und liefert zugleich mit einer literarisierten Liebe zum Wort die emotionalen Grundlagen der Beobachtung; die andere stellt Aufmerksamkeit zur Verfügung und zeigt Verständnis (und wenn sie Kritik übt, dann nimmt sie diese nicht zum Anlass des Aufmerksamkeitsentzugs). So antizipiert das literarische Feld seine wissenschaftliche Beobachtung, die es zugleich stimuliert. Im Programmgespräch zwischen Professor Werner und dem weisen Obersthofmeister des Fürsten wird die Philologie als möglicher universeller Beobachter eingesetzt: „Wen ein günstiger Zufall mit Herren Ihresgleichen in Berührung setzt", meint der redliche Mann bei Hof, „der mag sich vorsehen, dass er nicht unter den Händen später Biographen für alle Ewigkeit mit einem entstellten Strich versehen wird" (15/194). Entscheidend ist: Dem Schreckmoment eines philologischen ‚big brother' steht das Versprechen der Philologie auf liebevollen Umgang mit dem Gegenstand zur Seite. Entsprechend konzentriert sich dann auch Bernays in seiner *Charakteristik*, die den Roman vor allem als Lehrstück über das Ethos des Philologen und seine Arbeitshaltung lobt,[37] auf die Kritik an mangelnden Motivierungen oder an der Starrheit der Charakterzeichnung und verteidigt die Figuren gegen ihren Autor.[38] In der Ausführlichkeit der Auseinandersetzung aber zeigt gerade dies, wie sehr Bernays den Romanautor schätzt.[39]

Nur aus diesem Zwiespalt erklärt sich das bis heute anhaltende Verhältnis zwischen Literatur und Literaturwissenschaft, das gleichermaßen von enormer Abstoßung wie von inniger Anziehung geprägt ist. Die Einstellung Werners gegenüber Tacitus kann die Philologie auch der ‚neueren deutschen Literatur' entgegenbringen: Vor dem großen Autor hat der Philologe „immer eine tiefherzliche Ehrfurcht empfunden", meint der Philologieprofessor, und hält es für „eine Pflicht ernster Kritik, das Mäkeln der Kleinen von solchem Bilde fernzuhalten" (13/26f.). Oder mit Michael Bernays im Blick auf Goethe formuliert:

> „[…] in der lieben Gewohnheit des fortdauernden Umgangs [!] gewinnen wir einen Instinct, durch den wir unmittelbar empfinden, was dem Dichter gemäss sein mag, was ihm natürlich ansteht, und was ihm fremd, ungeziemend oder widerstrebend ist.
>
> Aber bei dieser Empfindung beruhigen wir uns nicht. Wir streben nach der Klarheit sicherer Erkenntniss, die nur erlangt werden kann durch eine scharfe, sorgfältig durchgeführte Beobachtung alles dessen, was zu den Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten des Dichters

[36] Freytag 1896 (wie Anm. 2), S. 203f.

[37] Vgl. insbes. Bernays 1899 (wie Anm. 34), S. 219ff.

[38] Ebd., z.B. S. 229, 236, 239f., 244f.

[39] Vgl. dazu den versöhnlichen Schlusspassus Bernays, ebd., S. 251f.

> zu rechnen ist […]. Unmittelbare, lebendige, sichere Empfindung und zuverlässige Einsicht, deutliche Erkenntniss müssen also in festem Bunde ungeschieden zusammenwirken, wenn die philologische Kritik ihr Werk mit Erfolg vollbringen, wenn sie dem Autor, in dessen Dienst sie sich begiebt, auch in der That dienlich sein will. [...] die ächte Kritik [...] will, wie eine sorgsam thätige Dienerin, nur Hab' und Gut ihres Herrn, des Autors, treulich zusammenhalten [...].“[40]

Zusammengefasst: Gustav Freytags Philologenroman eignet sich nicht zuletzt deswegen zur disziplinengeschichtlichen Reflexion bzw. zur Analyse des Zusammenklangs von Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, weil die Personalisierung der Wissenschaft für die philologische Beobachtung von Literatur im 19. Jahrhundert typisch ist. Die Philologie orientiert sich zur Etablierung von Sonderhorizonten primär am Habitus des Philologen, weniger an Theorien oder Methoden. Zugleich markiert Freytag damit prinzipiell, dass Literatur einen privilegierten Ort zur Verfügung stellt, an dem die Wissenschaft von der Literatur ein Bild ihrer (scheinbar) vorwissenschaftlichen Grundlagen erhält. Diese von Peter J. Brenner so genannten „‚kryptogenetischen‘ Vorgaben“ der Wissenschaft verwirren die Verhältnisse von Beobachtungs- und Objektebene, weil Freytag letztlich poetische Kompetenzen als Basiskompetenzen des Philologen behauptet, und zugleich zeigt, zu welchen Problemen diese Konfusion führt.

Ein Moment dieser praxeologischen Perspektive auf die Wissenschaft besteht im Verhältnis der Liebe zu Menschen und zu Worten. Diese Konkurrenz lässt sich zunächst plausibilisieren im Blick auf die Ausbildung von Sonderhorizonten einer tendenziell selektionslosen Aufmerksamkeit im 19. Jahrhundert: Liebende und Philologen investieren ein überaus hohes Maß an Aufmerksamkeit in Gegenstände, für die sich andere Menschen nicht interessieren – sollte dies doch geschehen, reagieren Philologen nicht weniger eifersüchtig als Liebende. Man kann zeigen, dass die vielfach perhorreszierte Erotisierung des Leseverhaltens im Prozess der Alphabetisierung zur Vorgabe für die Philologie wird, die im Gegenzug eine ‚treue‘ Liebe zum Wort etabliert. Zugleich zehrt dieser liebende Sonderhorizont von seinem promisken Konkurrenten, weil die Ausweitung der Lesebereitschaft ‚Literatur‘ zu einem kulturell fraglos bedeutenden Gegenstand macht. Für Freytags Roman ist dabei wichtig: Er kann ‚Bücher‘ und ‚Frauen‘ als konvertierbare Größe behandeln und an den jeweiligen Liebesbeziehungen zu Menschen und Worten positive und negative Spiegelungen der konkurrierenden Emotionalitäten darstellen.

Auch diese Konvertierbarkeit von Menschen und Worten bzw. der entsprechenden Liebesverhältnisse bringt die Hierarchie von Objekt- und Beobachtungsebene in Unordnung: zum einen, weil Freytag die Liebe als zutiefst literarisch tingierte Veranstaltung entschlüsselt; zum anderen, weil der Roman, der von der Suche nach einem Buch über die Korrumpierbarkeit der politischen Führungsriege handelt, eben als dieses Buch entsteht. Damit empfiehlt Freytag der Philologie

[40] Michael Bernays: Über Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes. Berlin 1866, S. 5f.

zugleich, ‚neuere Literatur' als Gegenstand zu akzeptieren: Was Professor Felix Werner in der älteren Literatur nicht gefunden hat, hätte er bei der Lektüre seines eigenen Romans finden können. Diese Verwirrung der Ebenen setzt sich insofern fort, als Freytag die Darstellung des philologischen Erkenntnisprozesses dazu nutzt, Leseblockaden in seinen Roman einzubauen. Er erschwert einen kulinarischen Textumgang und liefert damit der deutschen Philologie einen Anreiz, ‚neuere Literatur' als wissenschaftstauglichen Gegenstand zu akzeptieren. Man sieht, wie Literatur jene Wissenschaft vorbereitet, unter deren Bedingungen sie entsteht; und man sieht, wie Wissenschaft jene Literatur vorbereitet, unter deren Bedingungen sie entsteht. Im Zusammenspiel der Kunst der Literatur und ihrer Wissenschaft im 19. Jahrhundert klingt ein eigentümlicher Akkord von Wissenschafts- und Literaturgeschichte an, dessen Echo noch heute deutlich hörbar nachhallt.

Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition

Andreas Beyer

Es gilt im Folgenden ein Ereignis in Erinnerung zu rufen, das in einem Maße die öffentliche Anteilnahme an der Kunst ausgelöst, Leidenschaften entfacht, die Feuilletons vieler Zeitungen über Wochen beschäftigt sowie Kunst und Wissenschaft zu Antagonisten gemacht hat, wie das in der Geschichte der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin noch selten geschehen ist, und das daher nicht zuletzt den Gründungsmoment einer akademischen Kunstgeschichte darstellt, die hier zu ihrer ersten Selbstverständigung gefunden hat. Die Rede ist vom Streit um die sogenannte *Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer* Hans Holbeins d. J. Sein Protagonist ist das Gemälde selbst, oder sein Gegenstück, Schauplätze sind zunächst München, dann Dresden und schließlich Wien; Gegenstand ist die Debatte um Original und Fälschung oder Kopie, vor allem aber jene um Zuständigkeiten und Monopol.

Seit dem Anfang der vierziger Jahres des 18. Jahrhunderts verwahrte die Gemäldegalerie Dresden ein Tafelbild, mit dem sich – schon indem es seit 1855 im zentralen Raum der neuen Gemäldegalerie der *Sixtinischen Madonna* des Raffael gegenüber präsentiert wurde – der Anspruch verband, hier das kapitale deutsche Gegenstück zur italienischen Renaissance vorzuführen (Abb. 1): Holbeins *Madonna des Basler Bürgermeisters Meyer* kam die Aufgabe zu, das Primat Raffaels – der seit Winckelmann und bis zu den Nazarenern, von Klassizisten und Romantikern also

gleichermaßen, zum Leitbild erhoben worden war – abzulösen: Im protonationalen Klima der Jahrhundertmitte geriet die Tafel zum „vaterländischen" Gegenstück einer romanischen Renaissance; und ungeachtet der Tatsache, dass Meyer ja zu den wenigen „Altgläubigen" zählte, avancierte sie ironischerweise zum Palladium einer aus dem Geist der Reformation sich nüchtern und souverän neben Italien oder Frankreich behauptenden deutschen Bildkunst.

Hatten die Romantiker, namentlich August von Schlegel, sich noch gewundert, dass einem Holbein „so sehr alt" vorkomme, obschon er doch derselben Epoche wie etwa Raffael entstamme[1], war um die Jahrhundertmitte der Verdrängungsprozess der italienischen Vorherrschaft in den Künsten bereits eingeleitet. Der Weimarer Museumsdirektor Albert von Zahn würdigte die Dresdener Tafel als

> „ein wunderbares Werk, das an seiner Stelle in der Dresdener Galerie allein von allen Werken altdeutscher Kunst im Stande ist, die von der Herrlichkeit des schönsten Bildes der Welt (der Raffael'schen Sixtina) begeisterten Zuschauer durch den vollen Ausdruck der Schönheit deutschen Kunstgeistes so dauernd zu fesseln."[2]

Der Berliner Altertumsforscher Aloys Hirt beschwor das Bild als „die Ehre der deutschen Kunst", Friedrich Schlegel erschien es „unvergleichlich." [3]

Alfred Woltmann schließlich, der frühe und besonders einflussreiche Holbein-Forscher, schrieb in der Mitte der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, und in direkter Abgrenzung zu „Raffaels Madonna" (1865):

> „Nicht über den Wolken erscheint hier die göttliche Mutter; sie thront nicht in himmlischen Fernen, sondern auf dem Boden dieser Erde, mitten unter den frommen Betenden ist sie hingetreten, sie steht auf demselben Teppich, auf dem diese knien. Nicht mehr als Erscheinung, sondern leibhaft und wirklich ist sie da, und recht in ihrer Eigenschaft als Mutter; die wir so schön ausgedrückt sahen in ihrem Verhältnis zum Kinde, die sich aber ausdehnt auf Alle, welche unter ihr knien. Und deshalb steht sie ihnen und uns so menschlich nahe trotz der schimmernden Königskrone auf ihrem niederwallenden goldblonden Haar."[4]

Was in der Folge in retrospektivem Gestus die schon zuvor von den Romantikern wiederentdeckte altdeutsche Kunst insgesamt vereinnahmte, artikuliert sich in Woltmanns Überzeugung, hier endlich „die Erscheinung [zu finden], die als höchste Verklärung deutscher Weiblichkeit dasteht und in jedes Deutschen Herz sich eingeprägt hat, diese Erscheinung, welche ganz Licht und Klarheit ist, mit den reizend gesenkten Lidern, dem feinen Ansatz des Halses, voll unaussprechlicher Milde und Holdseligkeit."[5]

---

[1] August Wilhelm Schlegel: Die Gemählde. Gespräch, hg. v. Lothar Müller. Dresden 1996, S. 44.

[2] Eduard Engerth: Zur Frage der Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden. Wien 1871, S. 4.

[3] Ebd.

[4] Alfred Woltmann: Holbeins Madonna und ihre Deutungen, in: Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst 4, 1865, Nr. 26, S. 201-204, hier S. 203.

[5] Zitat nach Engerth 1871 (wie Anm. 2), S. 5.

Schwer erträglich ist sicher der Ton, der ja einen Essentialismus präludiert, der von da an und bis weit nach 1945 die deutsche Kunstliteratur immer wieder vom „Wesen“ der deutschen Kunst hat schwadronieren lassen. Noch misslicher aber vielleicht ist, dass Woltmann sich vor einem Bild ergoss, das er selbst keine fünf Jahre später allenfalls noch als mindere Kopie, jedenfalls aber nicht mehr als ein Werk Holbeins des Jüngeren gelten lassen wollte.

Bereits einige Jahrzehnte zuvor, im Jahre 1822 nämlich, war ein Gemälde aufgetaucht, das langsam aber stetig der Dresdener Tafel Konkurrenz zu machen begann (Abb. 2): vom Prinzen Wilhelm von Preußen erworben und seiner Frau Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg zum Geschenk gemacht, hat die zunächst in Berlin, später in Darmstadt aufbewahrte weitere Fassung der *Madonna des Bürgermeisters Meyer* seit ihrem Auftauchen die Gemüter gespalten. Die Quellenlage war und ist, hier, wie im Falle Holbeins insgesamt, lückenhaft und prekär; nicht zuletzt aber aufgrund zweier Wappen späterer Besitzer in der Rahmung, die bei einem Brand im Zweiten Weltkrieg verloren ging, schien sich die zunächst in Berlin befindliche Tafel aus dem Besitz der Nachfahren Jacob Meyers zum Hasen herleiten zu lassen. Vom Schwiegersohn seiner Tochter Anna, dem Bürgermeister Remigius Faesch I., war sie um 1606 an Johann Lucas Iselin verkauft worden. Dessen Witwe Anna d'Annone veräußerte das Bild um 1633 an den Amsterdamer Kupferstecher und Kunsthändler Michel Le Blon; dieser hat es spätestens 1638 an den Amsterdamer Bankier Jacob Loskaert/ Jasper Losjaert/ Johann Lössert verkauft; ab 1679 ist das Gemälde nachgewiesen im Besitz von Jacob Woutiers, Amsterdam. Bis 1709 scheint es einem Jacob Cromhout gehört zu haben; es wurde 1709 in einer gemeinsamen Auktion der Gemäldesammlungen Cromhouts und Loskaerts versteigert. Lange Zeit war sein Verbleib bis zur öffentlichen Versteigerung 1810 in London unbekannt – inzwischen wissen wir, dass es sich vor 1810 im Besitz von Joseph de Lorraine, Prinz von Vaudément befand. Im Jahre 1810 endlich taucht es bei einer Versteigerung bei H. Philipps in London auf; 1819 figuriert es unter den zum Verkauf stehenden Werken des Kunsthändlers Croese in Amsterdam. 1822 endlich wird es durch Prinz Wilhelm von Preußen bei Delahante erworben. Im grünen Salon seiner Frau, der Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg, im Berliner Stadtschloss, wurde es zunächst zwar nur einer gestuften Öffentlichkeit, deswegen aber nicht weniger wirkungsvoll bekannt. Anlässlich der Heirat von deren Tochter Elisabeth von Preußen mit Prinz Karl von Hessen gelangte die Tafel 1836 nach Darmstadt, ist seit 1852 im dortigen Schloss nachgewiesen und gelangte 2003 als Leihgabe in das Frankfurter Städel. [6]

Man muss die Kenntnis dieser komplexen aber weitgehend verlässlich rekonstruierbaren Provenienz – vor allem aber die Existenz der nach Amsterdam ver-

[6] Zur komplizierten Provenienz vgl.: Oskar Bätschmann: Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte, in: Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel, Ausst.-Kat. Städel'sches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Petersberg 2004, S. 97-109.

weisenden Wappen – bei den beteiligten Zeitgenossen zumindest teilweise voraussetzen, um die bald sich verstärkenden Zweifel hinsichtlich der Echtheit des Dresdener Bildes richtig einzuschätzen. Dessen Quellenlage stellte (und stellt) sich nicht weniger umständlich, dafür etwas schillernder dar: Die Fassung (Fälschung?) ist wohl auf Initiative des Amsterdamer Händlers Le Blon entstanden, der das später nach Darmstadt gelangte Bild ja in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts besaß. Während Le Blon das Original an Johannes Lössert verkaufte, so ging bald die These, gelangte die Kopie (die vermutlich für Maria de'Medici gedacht, dieser aber nicht zugegangen war) in den Besitz eines Amsterdamer Bankiers, der sie als Teil seiner Konkursmasse dem venezianischen Bankmann Avogardo vermachte. Von diesem gelangte das Bild an den Cavaliere Zuane Dolphin, in dessen Haus es rasch zur vielbestaunten Mirabilie der Lagunenstadt avancierte. August III., König von Sachsen und Polen, schließlich beauftragte Francesco Algarotti, das „deutsche" Bild heimzuführen und erwarb es 1743, unter Vermittlung keines Geringeren als Giambattista Tiepolo. Seither befindet die Tafel sich in den Dresdener Sammlungen.

Es ist viel später, erst 1910, vorgeschlagen worden, das Dresdener Bild dem Maler Bartholomäus Sarburgh zuzuschreiben; einem am Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts unter anderem in Den Haag tätigen, äußerst populären Bildnismaler, der sich nicht nur auf die Manier eines Tobias Stimmer oder Holbeins des Jüngeren verstand und nachweislich Kopien nach deren Werken anfertigte, sondern zudem zu den nicht eben zahlreichen Malern gehörte, die auf Leinwand wie auf Holztafel gleichermaßen virtuos zu malen wussten. Datiert wurde die Fassung in die Jahre 1635 bis 1637, also unmittelbar vor den Verkauf des vermeintlichen Originals an Jakob Loskaert.

Dass das um diese Zeit längst nicht mehr gängige Eichenholz zum Bildträger gewählt worden ist, scheint für einige die These zu bestätigen, dass es sich um eine Kopie in betrügerischer Absicht handelte; die Tatsache aber, dass die Versionen erheblich differieren, widerlegt für andere die These einer auf Täuschung zielenden Fassung, da diese sich ja kaum Abweichungen würde geleistet haben. Die Fälschung, so die allgemeine Überzeugung, muss ja versuchen, so nah als möglich an das Original heranzukommen, nicht, es zu verändern oder gar zu korrigieren.

Die offenkundigen, stark italianisierenden Tendenzen in Sarburghs Version, namentlich im Schmelz des Madonnengesichts, korrespondieren vielmehr mit dem vorherrschenden Kunstgeschmack, der durchaus Interesse fand an Sujets der nördlichen Malschulen (etwa am Motiv der Schutzmantelmadonna) und deren Protagonisten, gleichwohl aber den Duktus der südlichen Maltradition nicht missen wollte. Die Quellenlage ist noch verwirrender, worauf etwa schon die verschiedenen

Schreibweisen Jacob Loskaert/ Jasper Losjaert/ Johann Lössert verweisen, hinter denen immer nur eine Person vermutet wird.[7]

Interessant aber ist, dass die Quellen nicht wirklich zum Gegenstand der Verhandlungen gerieten, als die Frage danach, welches der beiden Gemälde nun das Original, welches die Kopie sei, sich immer dringlicher machte.

Nicht weiter überraschend ist, dass bei einer solchen nationalen Aufladung des Dresdener Gemäldes, dessen unbekümmerter Ideologisierung, wie sie aus den eingangs zitierten Passagen spricht, und der frappierenden Existenz zweier in vielfacher Hinsicht korrespondierender Tafeln, diese Frage sich zu einem wirklich nationalen Problem ausweitete. Nachdem Franz Kugler, und damit eine der unumstrittenen Instanzen der zeitgenössischen Kunstgeschichte, sich früh und öffentlich als einer der ersten für die Berliner (also Darmstädter) Version als Original ausgesprochen hatte, entschieden sich die Eigentümer des Bildes, dieses zunächst im Rahmen einer Münchner Ausstellung 1869 einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen – wo sein Auftreten die Mehrheit von seinem primordialen Rang überzeugt zu haben schien, und das Bild in Joseph Archer Crowe seinen Herold fand – und, nach der Münchner Schau, endlich einer Gegenüberstellung der beiden Gemälde (ergänzt um viele andere Arbeiten Holbeins) im Herbst 1871 in Dresden zuzustimmen.[8]

Der Dresdener Katalogtext belegt, dass die Entscheidung, die viele nach der Münchner Präsentation schon zugunsten das Darmstädter Bildes hatten fallen sehen, durchaus noch offen war, der Streit recht eigentlich erst beginnen sollte:

> „Die in der Kunstgeschichte fast einzig dastehende Thatsache, dass zwei so vorzügliche Ausführungen ein- und derselben Composition mit den gegründetsten Ansprüchen auf Echtheit die Kritik zu sorgfältigster Forschung anregten, die allgemeine dem grossen deutschen Meister und seinem schönsten Werke gewidmete Theilnahme, noch erhöht durch das Interesse an der Deutung des Bildes, berechtigten zu der Erwartung, dass dem Unternehmen von Seiten der Betheiligten ein förderndes Entgegenkommen nicht fehlen werde….. […] [Und es wurde entschieden]: allen Werken, welche von ihren Besitzern den Künstlern der Familie Holbein zugeschrieben werden, unter den von den Eigenthümern angegebenen Benennungen die Aufnahme zu gewähren und sich jeder Kritik sowohl bei der Aufstellung, als im Katalog zu enthalten [...].“[9]

Unter den Nummern 193 und 199 des Katalogs figurieren die beiden Madonnenbildnisse, beide noch Holbein dem Jüngeren zugeschrieben.

Was sich da im Nordwestpavillon des Dresdner Zwingers abspielte, hat Carl von Lützow, als einer der vielen Zeugen und Chronisten des Ereignisses, als „nie gesehenes Schauspiel gewürdigt“:

---

7 Ebd., S. 101ff.

8 Joseph Archer Crowe: Die Ausstellung von Gemälden Älterer Meister in München (1869), in: Ausst.-Kat. 2004: Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie (wie Anm. 6), S. 110ff.

9 Katalog der Holbein-Ausstellung zu Dresden, Dresden 1871, S. Iff.

„Die mehrmals verschobene, jetzt in diesen Räumen glücklich ins Werk gesetzte Holbein=Ausstellung hat endlich auch die Konfrontation der beiden Madonnen=Exemplare, über deren Wertverhältnis wir so lange in Spannung erhalten wurden, vor aller Welt möglich gemacht.“[10]

Wertverhältnis meint hier, nota bene, den künstlerischen, malerischen Wert! Vor allem rühmt von Lützow ein Ereignis, das als inaugurales Moment in die Geschichte der Kunstgeschichte eingegangen ist:

„Aus Deutschland, Oesterreich und der Schweiz waren Kunstgelehrte, Künstler und kunstsinnige Laien zusammengeströmt, um die Werke des grossen Meisters vergleichend zu prüfen, und namentlich Zeugen des Kampfes der beiden Madonnen zu sein […] das wichtigste Ereignis […] welches die Holbein=Ausstellung ihren Besuchern zu bleibender Erinnerung hinterlassen wird.“[11]

In vorauseilender Geste erklärt er im Folgenden:

„Um von vornherein die Grenzen der Aufgabe zu bestimmen, welche sich die zur Entscheidung der Frage Berufenen stellen mussten, so blieb dabei jeder Zweifel an der Originalität und Priorität des Darmstädter Bildes von vornherein aus dem Spiel. Dieses Bild, für dessen untrügliche Vorzüge zuerst Franz Kugler (1845) öffentlich eingetreten war und das seit Jahren in den Kreisen der Kenner als ein gefährlicher Gegner des weit berühmteren Dresdener Exemplares galt, ist bereits seit der Münchener Ausstellung d. J. 1869 von der überwiegenden Mehrheit der kompetenten Stimmen als das frühere und zweifellos echte Bild der Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein's des Jüngeren Hand anerkannt worden. Darüber bestand und besteht also jetzt kein Zweifel mehr […] Das Einzige also, was jetzt noch zur Frage stand, war das Werthverhältnis der Dresdener Madonna. […].“[12]

So durchaus entschieden freilich war die Angelegenheit nicht. Eben deshalb versammelte sich in Dresden der erste inoffizielle internationale Kunsthistorikerkongress, um in gemeinsamer Diskussion vor den interessierenden Werken zu Übereinkunft, vor allem aber, zu Geschlossenheit zu gelangen.

Während sich also die Direktion der Ausstellung nach eigenem Bekenntnis jeder Bewertung enthielt, war es diese Versammlung von 14 Kunsthistorikern, die gelegentlich dieses Symposiums und nach gemeinsamer Autopsie ihr Urteil fällte. Dieses wurde als öffentliche Erklärung, gleichsam als Echtheitszertifikat mitgeteilt:

„Die Unterzeichneten sind übereingekommen, als ihre Ueberzeugung auszusprechen: 1) Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna ist das unzweifelhaft echte Originalbild von Hans Holbein des Jüngeren Hand. 2) Im Kopf der Madonna, des Kindes und des Bürgermeisters Meyer auf diesem Bilde sind nicht unerhebliche spätere Retouchen wahrzunehmen, durch welche der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt ist.

[10] Carl von Lützow; Ergebnisse der Dresdener Holbein-Ausstellung, Dresden 1871, Faksimilie in: Ausst.-Kat. 2004: Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie (wie Anm. 6), S. 349 (S. 115).

[11] Ebd.

[12] Ebd., S. 352 (S. 118).

3) Dagegen ist das Dresdener Exemplar der Holbein'schen Madonna eine freie Copie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbein's des Jüngeren erkennen lässt.
Dresden, 5. September 1871."[13]

Zu den Unterzeichnern gehörten u.a. der schon genannte Woltmann, Max Thausing, Adolph Bayersdorfer, Wilhelm Lübke und Wilhelm Bode.

Von Lützow ergänzte den Abdruck der Erklärung um eine Schlussvignette, die Reproduktion einer der Randzeichnungen Holbeins für das „Lob der Torheit" des Erasmus von Rotterdam, welche die Narrheit zeigt, die am Ende ihres Vortrags vom Katheder steigt.

Dieses öffentliche Votum erschien von Lützow und seinen Kollegen vornehmlich deshalb wünschenswert, weil sonst die Sache, „die ihrer Natur nach nur vor das Forum der Fachkennerschaft gehört, leicht dem schwankenden Tagesurteil und der auf- und niederwogenden Fluth dilettantischer Meinungen hätte anheim fallen können."[14] Namentlich befördert hat diese Erklärung der Kunsthistoriker tatsächlich ein von Gustav Theodor Fechner – dem Herausgeber der zentralen Dokumentation *Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna* von 1871, die sämtliche verfügbaren Quellen zu beiden Gemälden zusammenstellte – ausgelegtes „Album" (die Frühform eines Besucherbuches), in das Fachleute wie Laien aufgefordert waren, ihre Stellungnahme für oder gegen die Bilder abzugeben. „Obwohl dieses ‚Fremdenbuch'" so von Lützow, „uns manch heitere Stunde bereitet und manches werthvolle Resultat unbefangener Forschung, natürlich auch von Seiten des Dresdener Galeriedirektors das übliche Sonett eingetragen hat, müssen wir gegen eine solche offizielle Appellation […] doch allen Ernstes Protest einlegen." Wie er überhaupt einforderte, dass „in der Frage der Aechtheit eines Bildes gewiss ebenso gut, wie in jeder andern Frage strenger Wissenschaft, die Stimmen gewogen, nicht gezählt werden müssen […]."[15]

Nicht zuletzt also gegen dieses plebiszitäre Votum richtete sich die Erklärung der vierzehn Wissenschaftler, und die „Form der Erklärung wurde so kurz gewählt, um nur […] das für wahr Erkannte zu sagen und nicht mehr zu sagen, als der Augenschein die Versammelten lehren musste."[16] Nach von Lützow konnte es allein um eine „Frage der malerischen Qualität" gehen, um Augenphilologie, denn er bekennt zugleich: „Das historische Material, welches über die Entstehung und die Herkunft der Bilder vorliegt, hat sich für die Beurtheilung ihres Werthverhältnisses unzureichend erwiesen."[17]

---

[13] Ebd., S. 355 (S. 121).

[14] Ebd., S. 352 (S. 118).

[15] Ebd.

[16] Ebd.

[17] Ebd. Vgl. auch Adolph Bayersdorfer: Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Congress in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher, München, 1872.

Gerade aber, weil „die Degradirung des Dresdener Bildes nicht aufgrund von Documenten, sondern auf Grund von Empfindungen“ bewirkt werden sollte, klagte der Wiener Maler und Prager Akademiedirektor Eduard Engerth nun auch die Stellungnahme von Künstlern ein, weil diese so gut als die Kunsthistoriker eine eigene Meinung hätten.[18]

Diese hat nicht lange auf sich warten lassen. Eine Gruppe von Dresdener und Berliner Künstlern verfasste eine Deklaration, in der nunmehr die zeitliche Vorgängigkeit des Darmstädter Bildes nicht mehr in Zweifel gezogen, dem Dresdener Gemälde aber hinsichtlich des „Wertverhältnisses“ der Vorrang gegeben, vor allem aber an der Zuschreibung an Holbein nicht gezweifelt wurde:

> „Zur Holbeinfrage. Die Unterzeichneten haben sich zu folgender Erklärung vereint: Wir erkennen in dem Dresdener Exemplar der Maria mit der Familie Meyer von Hans Holbein d. J., trotz seiner geringeren Vollendung in den Nebensachen, eine Wiederholung von der Hand des Meisters. Denn nur dieser war im Stande, so freie Veränderungen, und zwar so grosse Verbesserungen in den Hauptsachen zu geben, wie namentlich in der ganzen Raumeintheilung des Bildes und insbesondere der Proportion aller Figuren. Vor allem aber konnte nur der Meister eine solche Erhöhung der Idealität in Gestalt und Geberde der Figur, in Schönheit und Ausdruck des Kopfes der Maria erreichen, welche weit über das im Darmstädter Exemplar Gegebene hinausgeht, und das Dresdener Bild in der That zu einem Gipfelpunkt deutscher Kunst erhebt, wofür es mit Recht von jeher gegolten hat. Das Darmstädter Exemplar befindet sich leider in einem Zustande allgemeiner Verdunkelung des Firnissüberzuges und theilweiser Übermalung, vor dessen Beseitigung eine gründliche Beurtheilung, wie weit dasselbe noch original sei, unmöglich ist.
> Dresden, im September 1871.“[19]

Zu den Unterzeichnern gehörte der Dresdner Galeriedirektor und Maler Julius Schnorr von Carolsfeld, der nun alle Zurückhaltung aufgegeben hatte; auch die weiteren Unterstützer rekrutierten sich aus der akademischen Künstlerschaft: dazu zählten der stellvertretende Direktor der Berliner Kunstakademie Eduard Daege ebenso wie der königliche Hofmaler Ludwig Theodor Choulant, der Direktor der Dresdener Kunstakademie Julius Hübner, Friedrich Preller d. J. und endlich Ludwig Richter. Mit der Gegenerklärung formierte sich eine Künstlerfront, die einer sich in der Dresdner Erklärung so erstmals zusammenfindenden Kunsthistorikerzunft das Monopol auf Zuschreibungsfragen und künstlerische Werturteile absprach.

Eduard Engerth hat in einem Vortrag im Wiener Künstlerhaus 1871 diesen Konflikt zum eigentlichen Thema erhoben. Um den Verlauf der Angelegenheit aufmerksamer ins Auge zu fassen, müssten, so Engerth,

> „[…] vor Allem die Art in Rechnung gebracht werden, wie die Kunstforschung bei Beurtheilung eines Kunstwerkes vorgeht. Der Forscher schliesst vorzugsweise von Aussen nach Innen. Er verfolgt den Zusammenhang des Bildes mit jenen geschichtlichen Momenten, welche

[18] Engerth 1871 (wie Anm. 2), S. 13.
[19] Zur Holbeinfrage, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 7, 1872, S. 28.

> geeignet wären, sein Wesen, seine Eigenthümlichkeit, seine Herkunft – kurz seine Aechtheit – zu beweisen. Mit der erwiesenen Aechtheit ist auch der innere Wert erwiesen. Die Schönheit allein kann dem Werke nichts nützen, wenn es den documentaren Beweis gegen sich hat. Anders verfährt der Künstler. Er sieht dem Bilde vor allem ins Gesicht, und sucht dort die Merkmale seines Werthes zu erspähen. Er schliesst von Innen nach Aussen. Ein einmal für schön erkanntes Bild wird ihm deshalb auch schön bleiben, selbst wenn zwingende äussere Gründe ihn belehren sollten, dass es unächt ist. Es erklärt sich dies sehr einfach. Der Künstler, wie der Kunstforscher, beide stehen unter dem Einflusse ihrer Fachstudien, und legen das grösste Gewicht vorerst auf diese. Wo beider Urtheil zusammenfällt und sie sich ergänzen, dort freilich ist das Kunstwerk doppelt beglaubigt. Und so war es beim Dresdener Bilde.“[20]

Engerth verfolgt dann die Quellen, also den Verkauf der beiden Gemälde etc., und kommt auf das Dilemma zu sprechen, in das die Wissenschaft gelangt war, denn, so der Maler, sie

> „sträubte sich gegen die Nothwendigkeit, ein von der ganzen Welt und von ihr selbst bislang für bewunderungswürdig schön gehaltenes, deutsches Werk ohne alle Umstände für werthlos zu erklären; aber die Forderungen der Wissenschaft kennen keine derlei Bedenken. Der zwingende Beweis muss Geltung erhalten. Freilich konnte die Schönheitsfrage immer noch ausser Betracht bleiben. Das Bild konnte ja schön sein, wenn es sich auch als unächt herausstellte. Und in der That, in diesem kritischen Momente vollzieht sich eine Spaltung in den Schlüssen. Die Forscher sagen, das Bild ist falsch, kann es noch schön sein? Die Künstler sagen: das Bild ist schön, schade dass es falsch sein soll. (Eine Gärung der Meinungen tritt ein, während welcher das Bild übel wegkommt.) Die Kunstforschung nennt es jetzt ‚unverstanden‘, ‚modern‘, ‚gefühls- und urtheilslos‘, ‚hart, grell und kalt‘ ausgeführt. Der Kopf der Madonna ist jetzt eine simple Verflachung des Originaltypus, wie sie von einem Künstler zu erwarten wäre, dem der Sinn für die Grösse und Tiefe der hohen Kunst abginge‘ und die Nebensachen, z. B. der Teppich, sind ‚elend‘ ausgeführt.“[21]

Und Engerth rekapituliert:

> „Der Angriff auf die Aechtheit hat zur Unterstützung seiner Behauptungen zuerst äussere Gründe aufgestellt, die er später selbst als unzureichend bezeichnet hat. Die inneren, aus der Betrachtung der beiden Bilder zu gewinnenden Gründe beschränken sich auf das, was die Empfindung des Beschauers dictirt. In dieser Beziehung ist aber hervorgekommen, dass diese Empfindung auf Seite des Angriffes kurz hintereinander extrem gewechselt hat, so, dass Alles, was früher als unausprechlich schön bezeichnet wurde, jetzt unschön genannt wird; während die Vertheidigung dabei verblieb, das Bild schön zu nennen, selbst dann, als seine Aechtheit durch äussere Gründe in Zweifel gestellt erschien. […] Also steht Meinung gegen Meinung.“[22]

Die Künstlerseite beharrte darauf, dass in der Dresdener Fassung Verbesserungen angebracht worden seien, namentlich in der freieren Bewegung der Gruppen, der weniger drückenden Anordnung der Architektur, vor allem des Muschelbogens, in

[20] Engerth 1871 (wie Anm. 2), S. 7f.
[21] Ebd., S. 9f.
[22] Ebd., S. 27.

der Streckung der Madonnenfigur, in der „edleren“ Gestaltung von deren Gesichtszügen.

Die Tatsache, dass die Personen auf dem Dresdener Bild durchweg älter erschienen, (6 bis 8 Jahre), verleitete sie darüber hinaus dazu anzunehmen, Holbein habe nach seiner Rückkehr aus London 1528 eine – von der Familie Meyers selbst beauftragte – eigenhändige Neufassung des vor seiner ersten London-Reise geschaffenen Madonnenbildes angefertigt, in der nun nicht nur das fortgeschrittene Alter der Dargestellten sich notwendig abbilden würde, sondern auch eine im höfischen London erlangte Verfeinerung des Malhabitus und souveränere Handhabung der Anordnungsprinzipien.[23] Den Künstlern allesamt schien das vernichtende Urtheil über die Dresdner Madonna „nicht genügend begründet“, weshalb sie es „mit ihren bisher so hochgehaltenen Eigenthümlichkeiten gern auf ihren alten ausgezeichneten Platz in der Dresdner Galerie zurückkehren“ sähen, wenn sie auch „dem Darmstädter Bilde dem Alter nach, den ersten Platz und einzelne Vorzüge“ einzuräumen sich bereit fanden.

Bis zur vermeintlich zutreffenden Identifikation des Kopisten, Bartholomäus Sarburgh, in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts und bis auf die in den fünfziger Jahren angefertigten Radiographien, die am Status der Kopie im Falle des Dresdener Bildes und der Echtheit und Vorgängigkeit der Darmstädter Fassung heute kaum mehr zweifeln lassen, hat die verlässlichere Bestimmung zunächst keine weiteren Fortschritte gemacht. Seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts standen sich also Meinungen gegenüber, die sich nur im Grad ihrer Zumutung unterschieden und durchaus nicht in der Art ihrer Entstehung und Hervorbringung. Tatsächlich war ja das Dresdener Symposium eine Veranstaltung, die in gemeinsamer kritischer, vergleichender Betrachtung, kaum gestützt auf die zu jenem Zeitpunkt freilich auch kaum wirklich substantiellen historischen Nachrichten oder technischen Erkenntnisse, sich über Formatsfragen des Bildes, Zustände, Übermalungen und Pentimenti, über die „künstlerische Handschrift“, Farbtechnik und Kolorit, Proportionen und Anordnungsnotwendigkeiten verständigt hatte. Und die sich einig geworden war.

So steht das Ergebnis des Dresdener Bilderstreits zunächst und vor allem dafür, den kunsthistorischen Diskurs bewusst in einen Gegensatz zum allgemeinen über die Kunst gebracht zu haben, es markiert einen als dringlich empfundenen Distinktionsprozess.[24] Noch mehr als das Ergebnis selbst nämlich, erschien der noch jungen Gemeinschaft der kunsthistorischen Akademiker von Bedeutung, dass es sich bei der kollektiven Erklärung um das „erstmalige Zusammenwirken von gleichem ernsten Streben beseelter Kunstforscher und Kenner“[25] handelte:

[23] C. Lampesen: Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden, Leipzig 1871, S. 5.

[24] Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979, S. 165.

[25] Ebd., S. 166.

> „In dem wahren Interesse der Kunstwissenschaft liegt es, auf diesem Pfade unbeirrt fortzuschreiten, mag auch das erwähnte Kunststreben in den Sonetten eines bekannten Maler-Dichters als ‚in trüber Forschung öder Kreis gebannt' gewürdigt werden. Denn viel noch vorhandenes Dunkel ist in der Kunstgeschichte auch in Bezug auf andere ältere Meister aufzuklären und sind vornehmlich bestehende Zweifel und Irrthümer über die Originalität mancher einzelnen Künstlern zugeschriebenen Werke noch zu heben und zu besichtigen. In richtiger Erkennung dessen hat denn auch bereits der jüngste Dresdener Holbein-Congress den Impuls zum Beschlusse künftiger ähnlicher regelmässiger Vereinigungen der Kunstforscher gegeben",

so der Kunsthistoriker Theodor Gaedertz.[26]

Der zwei Jahre nach dem Dresdener Ereignis in Wien ausgerichtete erste *Internationale Kunsthistorikerkongress* hat so tatsächlich, und unter expliziter Berufung auf den in Dresden erzielten Schulterschluss, das Kongresswesen der kunsthistorischen Gemeinschaft begründet und ihren Anspruch auf akademische Durchsetzung bekräftigt – unter Aufgabe freilich weiterer Mehrheitsbeschlüsse aber auch einer verfeinerten Augenphilologie –.[27] Vielmehr sollte sich die kunsthistorische Gemeinschaft zunehmend der historisch verlässlichen Bestimmung ihres Materials verschreiben. Hatte Gustav Theodor Fechners Dokumentation zur Echtheitsfrage die in Dresden Anwesenden mit den zentralen Positionen der Rezeptionsgeschichte versehen, so erkannte Fechner, Psychophysiker von Hause aus, in der ganzen Auseinandersetzung selbst „bei ihrer scheinbaren Beschränktheit ein nicht unbedeutendes kunsthistorisches und artistisches, zugleich […] nationales Gemüthsinteresse."[28]

Anders als den Kunsthistorikern nämlich ging es Fechner nicht nur um die „Aechtheitsfrage". Er wunderte sich vielmehr darüber, wie diese noch vor jener nach der „Schönheit" gestellt würde. Er selbst plädierte für eine Separierung beider Fragen, und trennte die dritte, jene nach der Deutung, noch einmal von diesen beiden. Die in Dresden Versammelten aber hatten allein die Frage nach der Originalität zum Gegenstand gemacht.

Die folgenreiche Trennung von kunsthistorischem und allgemeinem Kunstgespräch artikulierte sich in dem zentralen Problem eines weithin düpierten Publikums, dass sich nun fragen musste, warum es ein „Irrtum" gewesen sein sollte, die Dresdener Madonna zu bewundern. Jede Antwort darauf, jede Beschäftigung damit, wurde in Dresden vermieden. Fechners oben erwähntes Besucheralbum, dass als Echolot des Verhältnisses zwischen Öffentlichkeit und Wissenschaft hätte dienen sollen (etwa Tausend Einträge, also von zehn Prozent der Besucher insgesamt, nahmen Stellung zur Debatte und zwar ausnahmslos zugunsten des Dresdener

[26] Theodor Gaedertz: Hans Holbein der Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer, Lübeck 1872, S. 25f.

[27] Dilly 1979 (wie Anm. 24), S. 161ff.

[28] Gustav Theodor Fechner: Über die Ächtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Discussion und Acten, Leipzig 1871, S. iii.

Exemplars), wurde von den Kunsthistorikern als untauglich, belustigend und unwissenschaftlich abgetan[29] : Die „Dresdener Madonna“ hängt heute etwas abseits, lange schon nicht mehr an ihrer einst prominenten Position in der Gemäldegalerie.

Dadurch, dass sich die im Kontext des Holbein-Streits erst konstituierende wissenschaftliche Kunstgeschichte scheinbar jeder Befassung mit ästhetischen Problemen verschloss, präludierte sie eine Wissenschaft, von der der Wiener Kunsthistoriker Moriz Thausing bald sagen sollte: „Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort ‚schön‘ gar nicht vorkommt.“[30] Heinrich Dilly freilich hat daran erinnert, dass damit durchaus nicht eine wertfreie Wissenschaft begründet worden sei: diese „verschob vielmehr das Problem des Werts auf eine andere Ebene: das Problem der Schönheit wurde dem der Originalität untergeordnet. Schön und damit wissenschaftswürdig war fortan allein das Original.“[31] Es galt, kennerschaftliche Kompetenz und Zuweisungbefugnis von den Künstlern auf die Kunstwissenschaft zu übertragen – so wie den Künstlern zunehmend auch die nicht selten ja in deren Händen liegende Direktion der Museen abgerungen werden sollte. Kennerschaft und Zuschreibung sollten in den Dienst der geschichtlichen Würdigung der Kunst gestellt werden, nicht in jenen des ästhetischen Genusses. Anders als unter dem Primat der Historisierung, ohne die Unterordnung unter die Methoden und Perspektiven der allgemeinen Geschichte, konnte die wirkungsvolle Integration der Kunstwissenschaft in die Gemeinschaft der anderen akademischen Disziplinen auch kaum gelingen, weshalb die Abtrennung der Schönheitsfrage vom wissenschaftlichen Diskurs zwingend dazu gehörte.

Die Entfernung der ästhetischen Frage aus der kunsthistorischen Argumentation, die „allseitige Abtrennung von Kunsthistorikern, Kunstkennern, Künstlern und Laienpublikum“, hat Oskar Bätschmann, der mit Pascal Griener und neben Lena Bader zu den Erforschern des „Holbeinstreits“ im Kontext der Fachgeschichte gehört, als die „einschneidenste Konsequenz des Holbein-Streits“ bezeichnet und ihn deshalb als eine „Krise“ der Kunstgeschichte apostrophiert.[32] Eine Krise wird man es aber wohl nicht nennen müssen, was sich in Dresden im Namen Holbeins vollzog – verstanden worden ist es von der siegreichen Seite vielmehr als Triumph einer akademischen Kunstgeschichte, die sich seither darauf verständigt, Authentizität vor Ästhetik rangieren zu lassen.

Was Schönheit sei, hat sie seither kaum je zum Gegenstand ihrer Betrachtungen und Forschungen gemacht. Ein namentlich auf Jakob Burckhardt zurückgehender Zweig des Faches hat den historischen Diskurs fortgesetzt und verfeinert –

[29] Gustav Theodor Fechner: Bericht über das auf der Dresdner Holbein-Ausstellung ausgelegte Album, Leipzig 1872.

[30] Moriz Thausing: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, Wien 1873, S. 5; vgl. auch Dilly 1979 (wie Anm. 24), S. 168.

[31] Ebd.

[32] Vgl. Bätschmann 2004 (wie Anm. 6).

auch im Hinblick auf Werk-Zuschreibungen; mit dem Namen Aby Warburgs und seiner Schule verbindet sich die inhaltliche Deutung der Kunst und auch die ihrer psychischen Energien. Wenn auch Heinrich Wölfflin es zu den vorzüglichsten Aufgaben der Kunstgeschichte zählte, festzustellen warum ein Bild schön sei, oder warum ein Bild schöner als das andere – seine Grundbegriffe sollten als taugliches Instrumentarium dienen – so ist doch die genuine Beschaffenheit des Bildlichen, ein Sich-Verständigen auf und in den Prinzipien der Anordnung und Darstellung, nicht eigentlich zum Thema der Kunstgeschichte geworden. Eine Methode der Kennerschaft – also ein verlässliches und wiederholbares Verfahren der Zuschreibung, wie es etwa am Ende des 19. Jahrhunderts Giovanni Morelli zu entwickeln versuchte und die der spezifischen Konsistenz ihrer Gegenstände entsprochen hätte – hat sie nicht weiter ausgebildet. Zu prekär und angreifbar, das hat der Holbein-Streit die Beteiligten gelehrt, blieb das aus reiner Anschauung gebildete Urteil. Als zudringliche „Attribuzzler" hat Jacob Burckhardt die Kenner bald verhöhnt; als „schnupperndes Gelichter" sind sie Aby Warburg erschienen.

Und doch ist es Jacob Burckhardt, der, in einem Basler Vortrag aus dem Jahr 1882, *Über die Echtheit alter Bilder*, grundsätzlich und namentlich in Bezug auf den Holbeinstreit zur „Schönheitsfrage" Stellung nahm:

> „1871 wurde die weltberühmte Dresdner Madonna derjenigen von Darmstadt gegenübergestellt, und nach eingehender Untersuchung und Debatte bezeugten vierzehn Kunstgelehrte mit ihrer Unterschrift, das Darmstädter Exemplar sei das allein echte und dasjenige von Dresden sei nur eine spätere Kopie, an der Holbein gar keinen Anteil habe. Nun ist es ja allerdings wahr, dass vier Augen mehr und besser sehen als zwei, dass zwei Kunstkenner, die sich gut verstehen, sich durch gegenseitige Mitteilung und Vergleichung ihrer Erfahrung wesentlich unterstützen und fördern können. Allein ob auch achtundzwanzig Augen besser sehen als zwei, ist eine ganz andere Frage."[33]

Burckhardt sah eine Entscheidung nach Majorität in Kunstsachen nicht als taugliches Mittel an und bedauerte, dass den Spruch der Vierzehn, das „herrliche Bild" auf den Rang einer um 1600 von einem Anonymus gemalten Kopie herabgesetzt worden sei, wo er es doch vielmehr im durchaus wechselhaften Stilverhalten Holbeins verortet sähe.[34] Vor allem aber insistiert er auf dem Recht,

> „die Bilder um ihrer Schönheit willen zu lieben. Wohl ist es etwas Herrliches, einen grossen Meister in seinen Werken kennenzulernen, in seinen Geist einzudringen. Allein auch das andere hat sein Recht und seinen Vorzug, keine Sorge zu hegen, ob das Bild auch echt benannt sei, wenn es nur in uns die Schwingungen des wahren Schönen hervorbringt, wenn es nur unsern innern idealen Sinn ergreift und uns als ein Symbol des Allerhöchsten erscheint. Allein die Leute sind selten, die so denken […]."[35]

[33] Jacob Burckhardt: „Über die Echtheit alter Bilder", in: ders.: Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst, Köln 1984, S. 281-291, hier S. 288.

[34] Ebd., S. 288f.

[35] Ebd., S. 291.

Aber auch wenn sie der „Schönheit“ verfiele, müsste die Kunstgeschichte ihren Anspruch, eine historische Wissenschaft zu bleiben, gar nicht aufgeben, denn es wäre die Bestimmung dessen, was schön ist, ja durchaus geeignet, auch historische Gewissheit zu erlangen. Wenn Schönheit innere, bildliche Kohärenz meint, also etwa Sinnfälligkeit in Disposition und Farbe, und den Logos der Form beschreibt, dann sind das ja Kriterien, die nicht weniger in die Lage versetzen, Original von Kopie oder Erfindung von Nachahmung sicher zu trennen, als ein beschriftetes Papierstück, ein Dokument.

Nicht sehr verbreitet, aber vereinzelt und dann prominent praktiziert die Kunstgeschichte gelegentlich weiterhin solche Verfahren. Als vor wenigen Jahren Rembrandts *Mann mit dem Goldhelm*, seit jeher eines der Hauptstücke der Berliner Gemäldegalerie, in die Fänge des Rembrandt-Research-Project geriet, fiel es dem Kennerblick zum Opfer und wurde als nicht authentisch aus dem Werk Rembrandts ausgegliedert. Das Rembrandt-Research-Project ist bekanntlich seit Jahrzehnten unter Leitung Ernst van de Weterings damit beschäftigt, das Œuvre Rembrandts zu sichten und auf die unzweifelhaften Originale allein zu beschränken. Das Verfahren ist mit beeindruckender Hartnäckigkeit durchgeführt worden; hat Thesen, wie etwa jene vom Unternehmer Rembrandt, dessen Werke Authentizität beanspruchen dürfen, wenn sie nur in seiner Werkstatt entstanden, ohne weitere Berücksichtigung zur Seite gewischt und ein methodologisches Verfahren entwickelt, das ein Amalgam aus technischem Apparat (Röntgenaufnahmen etc.) und Augenphilologie darstellt. Dass der einstmals zu Kalenderprominenz aufgestiegene *Mann mit dem Goldhelm* nun plötzlich nicht mehr als „schön“, weil kein Original, gelten durfte, hat viele damals entsetzt – obwohl dieses Mal kein Besucheralbum mehr ausgelegt wurde und die Berliner Direktion mit keuschem Entsetzen das Gemälde flugs zunächst ins Magazin, dann in die unteren Etagen, in die sogenannte „Studiogalerie“ verbannt hat. Man darf der damaligen Direktion der Gemäldegalerie vorwerfen, nicht entschieden genug auf einer Kunstgeschichte des Geschmacks und der Eigenwertigkeit des *Mannes mit dem Goldhelm* als schönem Bild, ganz gleich von wem, beharrt zu haben. Grundsätzlich aber muss man das Verfahren des Rembrandt-Research-Project gutheißen – weil es die Wissenschaft wieder um jenen ureigenen Zugriff bereichert, der überhaupt erst mit den medialen Bedingungen ihrer Gegenstände korrespondiert, ihnen buchstäblich auf Augenhöhe begegnet. Und weil Wissenschaft stets auf Vorläufigkeit und Korrektur bestehen muss, verschlägt es auch nur wenig, dass van de Wetering, seit vierzig Jahren mit der Autopsie von Rembrandt-Werken befasst, inzwischen viele einstmals abgeschriebene Werke mittlerweile selbst wieder zuschreibt. Wenn die Logik allein im Bild liegt, dann die Schönheit im Auge des Betrachters.

Erst kürzlich ist wieder gestritten worden. Dieses Mal in Wien, und wieder anlässlich der Gegenüberstellung zweier Gemälde. Zu sehen waren das Porträt *Karl V. mit Ulmer Dogge*, und zwar sowohl in der vom Wiener Hofmaler Jakob Seiseneg-

ger geschaffenen Version aus der Wiener Gemäldegalerie (Abb. 3) als auch in der Tizian zugeschriebenen Fassung aus dem Madrider Prado (Abb. 4).[36] Seit Jahrzehnten herrschte weithin Einigkeit: Das ganzfigurige Porträt Seiseneggers, signiert und auf das Jahr 1532 datiert, galt als originäre Schöpfung; Tizians Gemälde dagegen als Kopie nach dem nördlichen Vorbild. Tatsächlich ist Seiseneggers Bild nicht nur durch Signatur und Jahreszahl, sondern auch durch eine schriftliche Quelle scheinbar gesichert. In einem Bittgesuch an seinen Auftraggeber König Ferdinand I., den Bruder des Kaisers, gibt Seisenegger eine detaillierte Beschreibung des in Frage stehenden Gemäldes und bestätigt, den Kaiser persönlich in Bologna (Wononi), wo dieser sich 1532 aufhielt, „abconterfet" zu haben – und fordert seine Bezahlung ein.

In seinem 1927 veröffentlichten Dialog über „Original und Kopie" hat Gustav Glück das bislang gültige Urteil formuliert. Glück schrieb Seisenegger die ursprüngliche Bilderfindung zu, würdigte aber den zum Nachschöpfer erklärten Tizian zugleich als unübertroffenen Meister, der noch in der Kopie seine malerische Überlegenheit offenbare. Und wirklich hat Tizian vielfach zu anderen Gelegenheiten nach Vorlagen porträtiert, so etwa im Falle des postum entstandenen Bildnisses der Kaiserin Isabella. Im Zuge der Vorarbeiten einer Ausstellung zu Kaiser Karl V. sind beide Gemälde vor wenigen Jahren routinemäßig für den Leihverkehr examiniert und geröntgt worden: Die Überraschung hätte größer nicht sein können. Während die Radiographie von Seiseneggers Bild, von minimalen Spuren abgesehen, keinerlei Korrekturen in Kontur und Binnenzeichnung aufweist, wurden in der des Tizian-Gemäldes zahlreiche Abweichungen von der Oberfläche sichtbar, die unter anderem die Stellung des rechten Beins des Kaisers, vor allem aber die Kopfhaltung des Hundes betreffen. Das Tier senkte seine Schnauze im ersten Entwurf offenbar zunächst zu Boden. Der Maler hob den Kopf des Hundes dann zwei weitere Male an, um ihn in der Endfassung entlang der Schamkapsel zu seinem Herrn hinaufblicken zu lassen. Eine ungewöhnliche und durchaus nicht unerhebliche Variante: durch solche Positionierung des Hundes gelingt dem Maler die augenfällige Assoziation von Herrschaftszeichen und dynastischem Fortpflanzungsimperativ.

In der an technischen Prüfverfahren ohnehin nicht überreichen Kunstgeschichte gelten solche „Pentimenti" („Reuezüge", also Korrekturen) als kostbares Indiz, die das Original unzweideutig bestimmen helfen. Während Kopisten ihre Vorlage naturgemäß ohne jede Unschlüssigkeit wiederzugeben versuchen, ist der Erfinder während des Malaktes noch mit Änderungen beschäftigt, steht der inventive Prozess also für Ursprünglichkeit. Das Resultat der Durchleuchtung ließe daher das Madrider Bild, Tizians Werk also wohl unzweifelhaft als das vorgängige

[36] Hierzu und zum Folgenden vgl. Sylvia Ferino-Pagden und Andreas Beyer (Hg.): Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit, Turnhout 2005.

anerkennen, ermangelte es nicht, im Gegensatz zu seinem Wiener Pendant, jeder zeitgenössischen schriftlichen Quelle.

Auch ohne Röntgenblick lässt sich ja der primordiale Rang von Tizians Gemälde kaum übersehen. Während der Wiener Hofmaler den Kaiser linienhaft, steif und trocken wiedergibt, schafft Tizian eine dichte Atmosphäre und setzt den klassischen Kontrapost der Figur weit überzeugender ins Bild. Darüber hinaus belebt Tizian die Textur des Gewandes durch Brechungen und filigranes Linienspiel, während Seisenegger den Stoff wie appretiert erscheinen lässt. Auch bedarf er der auffälligen Entfaltung von Hoheitsformen wie Vorhang und Marmorboden zur Unterstützung der majestätischen Erscheinung, wohingegen Tizian, der sich ganz auf die Figur konzentriert, mit weniger Umraum und allenfalls Andeutungen auskommt.

Dass die Porträtierung eines Kaisers vor besondere Herausforderungen stellte und ganz eigenen Produktionsbedingungen gehorchte ist im Falle Kaiser Karls und seiner eigentümlichen Physiognomie besonders evident. Tizian idealisiert dessen Gesichtszüge, indem er die Nase leicht begradigt und den notorisch herabhängenden Unterkiefer des Kaisers behutsam schließt. Auch Seisenegger freilich gibt nicht die unmittelbaren Züge des Herrschers wieder, sondern greift auf einen früheren Porträtstich, von Bartel Beham aus dem Jahre 1531 zurück.

Und dennoch hat die Skepsis gegenüber der ästhetischen Überzeugungskraft des Madrider Bildes in dem Maße zugenommen, in dem sich die Suche nach schriftlichen Quellen aussichtsloser gestaltete. Damit ist ein Dilemma umschrieben, dem sich die Kunstgeschichte, seit sie sich der historischen Quellenkunde und dem Diktat der Geschichte und Philologie verschrieben hat, immer wieder ausgesetzt sieht. Derzeit jedenfalls steht dem Seiseneggerschen Hinweis auf sich selbst die durch die Röntgenaufnahmen evidente „inventio" Tizians und, ja, die Schönheit seines Gemäldes gegenüber. Vielleicht steckt aber auch in diesem Fall der liebe Gott im Detail. Christian Beaufort hat die Requisiten des Kaisers näher in Augenschein genommen. Dass Seissenegger, wenn er Tizian kopiert haben sollte, sein Vorbild offenbar nicht immer recht verstand, ist wiederholt bemerkt worden – so in der unklaren Formbeschreibung im Detail, etwa von Strumpfband und Hosenborte, so bei der Kette mit dem schwerelos anmutenden Anhänger des Goldenen Vlieses. Aber schon die Gegenstände selbst scheinen ihm wenig vertraut gewesen zu sein. So erwähnt Seisenegger in seinem Bittgesuch, er habe den Kaiser mit einem goldenen Dolch „mit seidentollen an der seiten" gemalt. Dass es sich hier aber offenbar nicht um einen Dolch samt Seidenquaste handelt, sondern vielmehr um einen Fliegenwedel, legt eine von Beaufort aufgefundene, in einem Inventar von 1832 festgehaltene Bezeichnung dieses Gegenstandes als „Mosqueador" nahe. Der Kaiser hält demnach einen Fliegenwedel in der Hand, ein anerkanntermaßen rares Requisit, das wohl in Verbindung mit dem Hund zu verstehen ist. Der moch-

te heraldisch unverzichtbar gewesen sein, als notorischer Ungezieferwirt den Kaiser aber gleichwohl auf hygienische Distanz haben gehen lassen.

Der jüngste Tizian-Streit, der wie eine Wiederauflage des Holbeinstreits in umgekehrter Anordnung erscheint, gibt allen Anlass zur Ermutigung.

Wenn nicht alles täuscht, „punktet" Tizian nach genuin kunsthistorischen Kategorien, wogegen Seisenegger der Favorit der allgemeinen Historie bleiben dürfte. Wirklich entschieden wurde der Holbeinstreit erst durch technische Untersuchungen, namentlich durch die Röntgenaufnahmen aus den fünfziger Jahren, die die erheblichen Übermalungen Holbeins und damit die Vorgängigkeit und Egenhändigkeit des Darmstädter Exemplars evident gemacht haben. Röntgenaufnahmen haben im Falle Tizians und Seiseneggers dagegen den Streit überhaupt erst eröffnet. Und sie scheinen die Richtigkeit einer zuvor ganz aus der Anschauung, wirklicher Bildkritik also gewonnenen Erkenntnis, dem Madrider Bild käme der bedeutendere Rang zu, rückwirkend zu bestätigen. Sagen die Kunsthistoriker.



Abb. 1: Bartholomäus Sarburgh: Die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 2 : Hans Holbein d. J.: Die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer. Darmstadt, Schlossmuseum

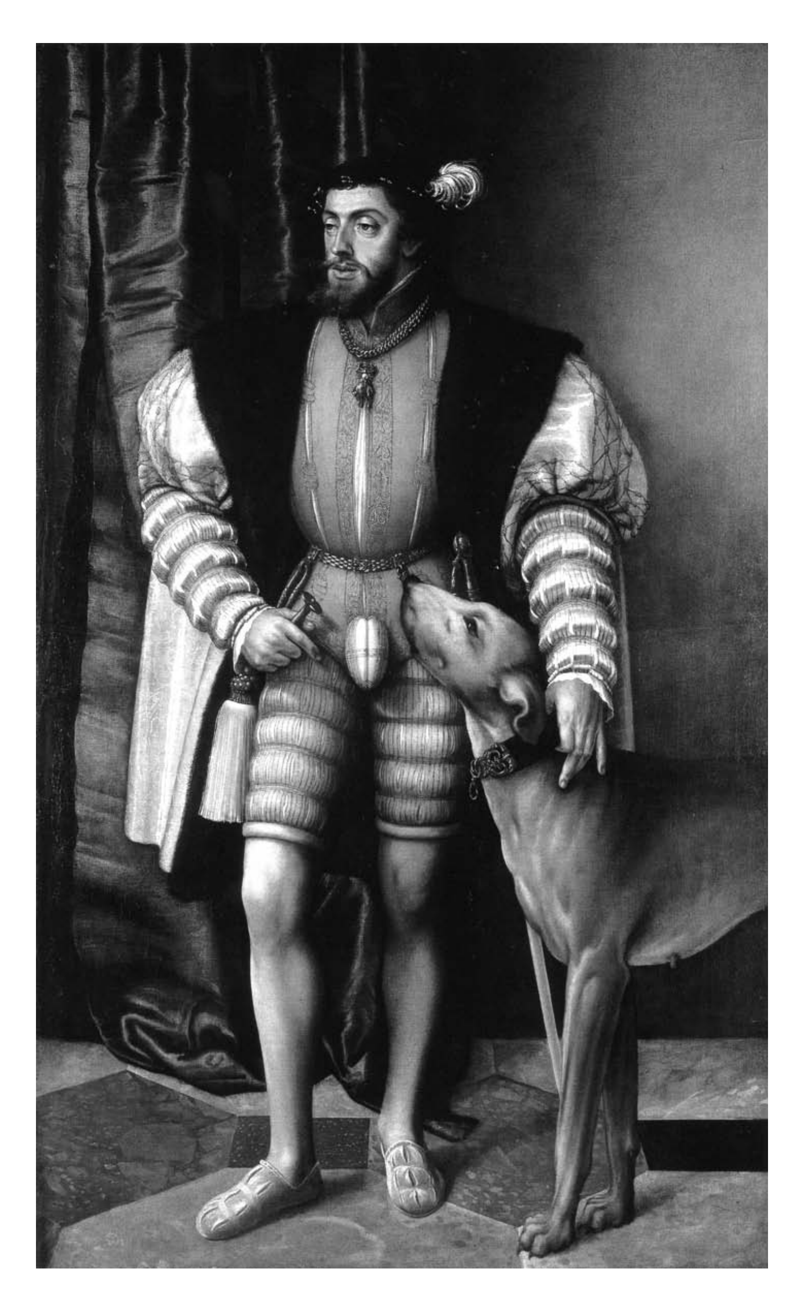


Abb. 3: Jakob Seisenegger: Kaiser Karl V. Wien, Gemäldegalerie



Abb. 4: Tizian: Kaiser Karl V. Madrid, Prado

Eingeschränkte Kanonisierung: Die Kunstgeschichte und die Romantik

Christian Scholl

Metaphorische Vergleiche romantischer Malerei mit Musik gehören zu den immer wieder verwendeten Topoi in der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung. Ludwig Justis Beschreibung von Caspar David Friedrichs 1945 verbranntem Gemälde *Klosterfriedhof im Schnee* bietet hierfür ein charakteristisches Beispiel. Der Verfasser spricht vom „Dreiklang der breiten Flächen", welcher die Farbigkeit des Bildes beherrsche.[1] Die „Stimmungswerte" des Bildes könne man Justi zufolge nur durch Vergleiche andeuten: es sei „nicht die wohlig perlende Form Mozarts, sondern die schwer aus der Tiefe klagende, gegen Schicksal und Hemmung sich wehrende Seele Beethovens."[2] Zur gotischen Ruine, die im Zentrum des Gemäldes steht, schreibt der Verfasser:

> „Daß es eine Kirche ist, und verfallen, hängt mit dem Inhalt zusammen, mit dem Gedicht gleichsam, aber wichtiger ist das Einklingen in die Form des Bildes, welche den feineren seelischen Gehalt trägt."[3]

Zu Klang-Metaphern greift Justi auch, um hervorzuheben, dass der „Gegensatz zwischen dem Lebensausdruck der knorrigen, blattlosen Eichen und dem erhabe-

---

[1] Ludwig Justi: Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie. Berlin 1920, S. 343.

[2] Ebd., S. 348f.

[3] Ebd., S. 350.

nen Sinn der geradlinigen Kirchenruine“ keineswegs die Einheit des Bildes gefährde: „Die Töne dieses Doppelklanges unterscheiden sich wohl, aber sie klingen doch rein und weich zusammen“.[4]

Grundsätzlich kann sich eine metaphorische Beziehung romantischer Malerei auf Musik, wie Justi sie betreibt, durchaus auf Quellen aus dem Kontext der romantischen Kunsttheorie berufen, die den besonderen Stellenwert der Musik als romantischer Leitkunst belegen.[5] Dass sich die dominierende Rolle, die Musikmetaphern in kunsthistorischen Annäherungen an die bildende Kunst der Romantik einnehmen, durch die romantische Kunsttheorie und durch die zeitgenössische Rezeption rechtfertigen lässt, kann allerdings in Frage gestellt werden. Überblickt man etwa die Berichte zur Malerei Caspar David Friedrichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so fällt auf, dass Musikmetaphern im Verhältnis zu Vergleichen mit anderen Künsten weniger dominant sind als in kunsthistorischen Texten späterer Zeit, zu denen auch Justis *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert* gehört. Dass es hier zu einem Missverhältnis kommt, hat unlängst Andrea Gottdang deutlich gemacht. Am Beispiel Friedrichs und mit Blick auf Karl Schawelkas Buch *Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des Musikalischen in der Malerei ab 1800*[6] stellt sie zu Recht fest, dass es in der Literatur oft keine Rolle spiele,

> „dass die Kronzeugen für die musikalische Rezeption der Landschaftsmalerei C. D. Friedrichs nicht etwa dessen Zeitgenossen, sondern Justi, Lankheit, Siegel, Wolf und Eimer – Kunsthistoriker – sind.“[7]

---

[4] Ebd., S. 353.

[5] Vgl. vor allem Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Heidelberg 1991, S. 205-252. Siehe hierzu u. a. Thorsten Valk: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800-1950. Frankfurt a.M. 2008, S. 23-29, 47-94.

[6] Karl Schawelka: Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des Musikalischen in der Malerei ab 1800. München 1993.

[7] Andrea Gottdang: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915. München, Berlin 2004, S. 117. Gottdang bezieht sich auf eine Fußnote bei Schawelka 1993 (wie Anm. 6), S. 214 bzw. 329, Anm. 7, welche Belege zur musikalischen Interpretation der Werke Friedrichs anführt. Uneingeschränkt stimmen diese Belege jedoch nur im Falle Justis und Lankheits. Die Musikmetaphorik, die bei Ludwig Justi: Kaspar David Friedrichs ‚Hochgebirge‘, in: ders., Im Dienste der Kunst, Breslau 1936, S. 105-108, zum Einsatz kommt, entspricht im Wesentlichen der eingangs zitierten bei Justi 1920 (wie Anm. 1). Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen Malerei”, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, N. F. 1951, S. 55-90, S. 71f., stellt fest: „So liest man bei Friedrich keine Bemerkungen, die zeigen würden, daß er sich der Analogie zwischen Malerei und Musik bewußt gewesen ist, – und doch wird in seinen Gemälden immer wieder auf das Musikalische ihrer Formen verwiesen.” Weniger treffend sind die weiteren Beiträge, die Schawelka anführt. Linda Siegel: Synaesthesia and the Paintings of Caspar David Friedrich, in: Art Journal XXXIII, 3, 1974, S. 196-204, behandelt nicht zuletzt die Verbindungen von Friedrichs Bildthemen zu Kleists „Hermannsschlacht“, also zu Literatur. Erst ebd., S. 202ff., geht sie auf Friedrichs Transparentbilder ein, zu denen sich der Künstler eine musikalische Begleitung wünschte. Siegel vergleicht die Farbtöne mit den Tönen der Musik und kommt zu dem Ergebnis: „Friedrich spoke in a language hitherto unknown to painting, but thoroughly familiar to the German Romantic Poets.“ (ebd., S. 203). Der Aufsatz des Musikwissenschaftlers Hellmuth Christian Wolff [sic!]: Das Musikalische in der modernen Malerei, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VII, 1962, S. 48-66, geht auf Caspar David Friedrich nicht ein.

Tatsächlich wird gerade die zeitgenössische Rezeption Caspar David Friedrichs keineswegs überwiegend vom Leitbild der Musik geprägt. Als wichtigster Bildspenderbereich fungiert hier vielmehr die Poesie.[8] So schreibt 1804 ein anonymer Rezensent über drei Sepien des Malers:

> „Von drei getuschten Landschaften jedoch des Herrn Friedrich, kann ich unmöglich schweigen, wegen des gelungenen Bestrebens dieses Künstlers, tiefern Sinn in seine Darstellungen zu legen, und die landschaftliche Natur seiner poetischen Idee zu unterwerfen."[9]

Im Brockhaus von 1817 heißt es über Bilder wie den *„Tetschener Altar"* und die *Winterlandschaft mit Kirche*:

> „Außerdem aber, daß sie schon beim flüchtigen Anblick als Gemählde jeden Beschauer anziehen, wohnt in ihnen noch ein ganz besonderer, poetisch-religiös anregender Geist."[10]

Dass hier nicht auf Musik, sondern auf Poesie verwiesen wird, stellt für Schawelka an sich noch kein Problem dar, stehen sich doch seiner Ansicht nach Musik und Poesie auf der metaphorischen Ebene, auf der sie der Romantik als Leitbilder dienen, sehr nahe:

> „Fassen wir zusammen, so kann das Adjektiv ‚musikalisch' ohne Sinnentstellung oft durch ‚poetisch' ersetzt werden. ‚Poetisch' aber wurde nicht auf das Medium Sprache eingeschränkt, sondern als Essenz des Künstlerischen angesehen. […] Weitgehend in Opposition zu ‚musikalisch' steht das Epitheton ‚literarisch', gelegentlich auch ‚philosophisch'. Hier ist das Verhältnis eine Dichotomie."[11]

Diese Zusammenführung des „Poetischen" und des „Musikalischen" in Abgrenzung zum „Literarischen" teilt Schawelka mit Carl Dahlhaus, dessen Studie *Die Idee der absoluten Musik* von 1978 zu einem Standardwerk bei der Beschreibung der Führungsrolle der Musik in der romantischen Kunsttheorie geworden ist. Dahlhaus schreibt:

> „Das Wort ‚poetisch' zielt keineswegs auf eine Abhängigkeit der Musik von der Dichtung, sondern bezeichnet eine gemeinsame Substanz sämtlicher Künste, die sich sogar nach der Auffassung von Tieck und Hoffmann in der Musik – der Instrumentalmusik – am reinsten manifestiert."[12]

---

8 Vgl. hierzu auch Christian Scholl: Caspar David Friedrich als Dichter, in: Umèni 49, 2001, S. 426-436, sowie ders.: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. München, Berlin 2007, S. 239-250.

9 Anonym: Erinnerungen aus der Dresdner Kunstausstellung vom Jahr 1804, in: Journal des Luxus und der Moden 19, 1804. Zitiert nach Helmut Börsch-Supan / Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973, S. 63.

10 Brockhaus: Conversations-Lexicon, Bd. III, Altenburg und Leipzig 1817. Zitiert nach Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 9), S. 87.

11 Schawelka 1993 (wie Anm. 6), S. 74.

12 Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. Basel, London, New York, Prag ^{3}1994, S. 69f.

Sowohl Dahlhaus als auch Schawelka nehmen eine scharfe Abgrenzung des „Poetischen“ vom „Literarischen“ bzw. „Anekdotischen“ vor. Im folgenden soll dargelegt werden, dass diese Scheidung im Bezug auf die Malerei der Romantiker nicht greift. Das „Literarische“ erweist sich als ein zentrales Moment romantischer Malerei, insofern diese versucht, das Leitbild der Poesie bildlich umzusetzen. Es soll gezeigt werden, dass genau dies die Kunstgeschichte, die um 1900 ein gesteigertes Interesse für die Malerei der Romantik aufbrachte, vor beträchtliche Probleme stellte, die mit der Präferenz für die Metaphern des Musikalischen gelöst werden sollten. Letztlich führte dies zu einer „eingeschränkten Kanonisierung“ romantischer Malerei.[13]

Schawelka begründet die Anwendbarkeit von Musikmetaphern mit der kontemplativen Grundhaltung, welche die Musikrezeption kennzeichne. Diese Grundhaltung präge seiner Ansicht nach auch die Wahrnehmung romantischer Malerei.[14] Gerade Landschaftsmalerei, wie Friedrich sie pflegte, versetze den Betrachter in eine Stellung, die der eines vom Musikgenuss absorbierten Konzertbesuchers ähnele. Damit wird eine besondere Affinität der Medien Musik und Malerei, speziell Landschaftsmalerei, behauptet. Wenn die von Schawelka und Dahlhaus geäußerte These zutrifft, dass für die Romantik das Leitmodell des „Poetischen“ mit dem des „Musikalischen“ praktisch zusammenfalle, so müsste auch das „Poetische“ eine Qualität umschreiben, die dem bildkünstlerischen Medium besonders angemessen sei und bei der die unlösbare Verbindung des „poetischen“ Gehalts mit diesem Medium entgegen dem „Anekdotischen“ gewahrt bleibe. Untersucht man die zeitgenössische Rezeption Caspar David Friedrichs, so kann man feststellen, dass genau dies nicht der Fall ist. Bereits die weiterführenden Passagen des bereits zitierten Artikels im „Brockhaus“ von 1817 sprechen dagegen. Hier heißt es über die Bilder des Malers:

> „Außerdem aber, daß sie schon beim flüchtigen Anblick als Gemählde jeden Beschauer anziehen, wohnt in ihnen noch ein ganz besonderer, poetisch-religiös anregender Geist. Friedrichs meiste Arbeiten haben nämlich noch eine besondere symbolische Deutsamkeit, einen mystisch-religiösen Sinn, welcher, streng genommen, dem Reich der Mahlerei gar nicht mehr angehört.“[15]

Die symbolische Deutsamkeit und der mystisch-religiöse Sinn, von denen hier die Rede ist, werden als etwas gekennzeichnet, das dem Reich der Malerei nicht eigent-

[13] Die Erforschung der Grundlagen dieser Kanonisierung war Gegenstand der Emmy Noether-Forschungsgruppe „Romantikrezeption, Autonomieästhetik und Kunstgeschichte“ am Kunstgeschichtlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen, die d. Verf. 2004-2009 leitete. Mein Dank gilt diesbezüglich nicht zuletzt meinen Mitarbeitern, Dr. Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann.

[14] Zur kontemplativen Grundhaltung vgl. Schawelka 1993 (wie Anm. 6), S. 40f., zur Landschaft vgl. ebd., S. 120-139.

[15] Brockhaus: Conversations-Lexicon. Zitiert nach Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 9), S. 87.

lich angehöre, also die spezifischen Eigenschaften dieses Mediums eher sprenge als erfülle. Dies ist etwas ganz anderes als das „Musikalische", wie Schawelka es im Sinn hat. Der Fortgang der Passage zeigt, worauf sich das die Mediengrenzen überschreitende „Poetische" bezieht:

> „So erinnert uns z. B. das auf der Spitze eines hohen Felsens aufgerichtete Kreuz, hinter dem die aufgehende Sonne ihre Strahlen emporschießt, an das erfreuliche Licht, welches das Christenthum, die Einheit und Einzigkeit des Glaubens verkündend, auf der Erde verbreitete; dort sehen wir einen, in tiefem Schnee bei neblichem Himmel verirrten und halberstarrten Wanderer betend vor einem Crucifix ausgestreckt, und im Hintergrunde den Thurm einer hohen Kathedrale aus dem von den Sonnenstrahlen zerrissenen Nebel, als Zeichen naher gottgesandter Rettung, emporsteigen; oder wir erblicken heidnische Priester, die ihren Göttern opfern, der Opferdampf wird wie von höherer Macht zu Boden gedrückt, und in der Entfernung steigt ein hoher gothischer Thurm (das Symbol der christlichen Kirche) von den reinsten Sonnenstrahlen vergoldet, himmelan. Dergleichen vielfach den Geist berührende Ideen findet man in den meisten friedrich'schen Landschaften ausgesprochen, und hierdurch erhebt sich dieser Künstler fast zum Repräsentanten einer ganz neuen, durch ihn erst begründeten oder wenigstens ausgebildeten Gattung der Landschaftsmahlerei."

Die Elemente, die im „Brockhaus" als „poetisch" bezeichnet werden, sind vom Künstler bewusst eingefügte ikonographische Zeichen wie Sonnenstrahlen, Kruzifixe und Kathedralen. Sie ergeben sich aus dem durchaus romantischen Konzept, eine bedeutende, allegorisch verweisende Kunst zu schaffen. Für den Maler führte dies zu einer ikonographischen Aufladung, die der in der Kunstgeschichtsforschung verbreiteten These vom Ende der Ikonographie deutlich entgegensteht.[16] Nimmt man die Staffage hinzu: den Wanderer, der in der *Winterlandschaft* vor dem Kruzifix betet, oder die heidnischen Priester, die im Bild *Vision der christlichen Kirche* opfern, so gelangt man zu Motiven, die bei Schawelka in die Kategorie des Anekdotischen fallen dürften. Der Autor des Brockhaus-Artikels steht keineswegs allein da, wenn er ausgerechnet diese Elemente als „poetisch" bezeichnet und sie als mediale Grenzüberschreitungen charakterisiert. Dabei kann die Diagnose der Grenzüberschreitung zu deutlicher Kritik führen, wie eine anonyme Rezension zur Dresdner Kunstausstellung von 1822 zeigt:

> „Unser poetischer Friedrich steht dem Wahrheitskünstler Dahl gegenüber. So sehr wir seine Gemählde gewöhnlich lieben, so möchten wir doch dieß mal fragen: ‚sind denn dies wirklich noch Landschaften, oder was ist es? Seine Kunst streift ganz das Gebiet der Dichtung; einer Seits ist dieß schön und bildet eine ihm eigne Bahn; doch die Grenzen malerischer Wirkung sind nicht zu überschreiten, Gesetzlosigkeit taugt hier wie überall nichts. [...]'"

Was der Rezensent mit der Überschreitung der Grenzen malerischer Wirkung meint, wird klarer, wenn man einen Blick auf die Entwicklung der Ästhetik um 1800 wirft. Der Aufstieg dieser Disziplin verdankt sich einer paradoxen Entwick-

16 Zu dieser These vgl. Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 13f.

lung. Ursprünglich – so die Definition bei Baumgarten – handelte es sich um die „Wissenschaft vom unteren Erkenntnisvermögen", die das dem Denken nachgeordnete sinnliche Erkennen untersuchte.[17] Im ausgehenden 18. Jahrhundert durchlief die Ästhetik jedoch eine beispiellose Karriere, in deren Zuge ihrem nunmehr wichtigsten Gegenstand, der Kunst, ein gesteigerter Rang zugeschrieben wurde. Dieser Rang gründete sich nicht zuletzt auf dem autonomieästhetischen Konzept eines vollendeten, in sich geschlossenen, den spezifischen Qualitäten des jeweiligen Mediums entsprechenden, damit aber auch innerhalb der Grenzen dieses Mediums bleibenden Kunstwerks.[18] Durch die Erfüllung dieser Qualitäten sollte das Kunstwerk eine die Gesellschaft heilende Kraft erhalten.[19] Die traditionelle, bei der Baumgartenschen Definition wirksame Hierarchie, der zufolge das sinnliche Erkenntnisvermögen einen niederen Rang unter dem geistigen Erkenntnisvermögen einnahm, wurde jedoch nicht wirklich aufgehoben. Das Kunstwerk konnte seine Würde nur dann wahren, wenn sein Gehalt vollkommen den Gesetzmäßigkeiten seines Mediums entsprach. Ein Gehalt, der im Bereich des oberen Erkenntnisvermögens, also des Denkens, eine besondere Stellung einnahm – z.B. ein religiöser Gehalt –, der im jeweiligen Medium des Kunstwerks jedoch nicht adäquat umsetzbar erschien, konnte die neu erlangte Würde des „vollendeten" Kunstwerks zum Platzen bringen.

Genau dies war in den Augen der Zeitgenossen bei den angesprochenen Bildern Friedrichs der Fall. Der Künstler brachte durch Zeichen und Staffage eine Bedeutung in das Bild, die vom Medium Malerei nicht getragen werden konnte. Indem sie über dessen spezifischen Möglichkeiten lag, überforderte sie das Bild und brachte dessen Würde zum Einsturz. Dies kommt in zahlreichen zeitgenössischen Rezensionen zum Ausdruck. So kritisiert ein Rezensent die verschollene Sepia *Mein Begräbnis*, auf der Friedrich ein offenes Grab mit der Inschrift „Hier ruht in Gott Caspar David Friedrich" gezeigt hatte, um das herum Trauernde standen: Ein Priester zeigte auf einen Schmetterling, der für die Seele des verstorbenen Malers stand, während fünf weitere Schmetterlinge als Sinnbilder von Friedrichs Familie den Neuankömmling im Himmel erwarteten. Eine derartige Szenerie erscheint dem anonymen Rezensenten als Gefährdung der medienspezifischen Mittel bildender Kunst. Demzufolge schreibt er über die Sepia:

---

[17] Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica" (1750/58). Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983, S. 3: „AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae."

[18] Das Konzept des vollendeten Kunstwerks wird namentlich von Karl Philipp Moritz propagiert (Karl Philipp Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten, in: ders., Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe, Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 3-9).

[19] Vgl. etwa Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2005.

> „Die Idee schien dort die malerische Darstellung etwas beeinträchtigt zu haben, statt daß beide mit einander verbunden hätten wirken können. Ueberhaupt möchte denjenigen jungen Künstlern, welche die Kunst durch Poesie wieder zu beseelen strebten, die Bitte: auch auf das Mechanische der Kunst Rücksicht zu nehmen, an's Herz zu legen seyn, weil dieses zur Schönheit in der Darstellung nothwendig gehört. Die Poesie hätte niemals von der bildenden Kunst getrennt werden sollen, sie verschmäht es aber auch auf den Trümmern derselben zu herrschen, weil sie sich so am Ende selbst in magre, prosaische Ideen auflösen würde."[20]

Die Bedeutungsschwere der von Friedrich verwendeten Zeichen führe zur Überlastung der ästhetischen Möglichkeiten des Bildes. Letztlich ist es genau dieser Vorwurf, den auch Basilius von Ramdohr in seiner berühmten Kritik des *„Tetschener Altars"* erhoben hat:

> „Dürfte ich mich der Hoffnung schmeicheln, Herrn Friedrich ganz erfaßt zu haben, ich würde ausrufen: Viel Gefühl! Viel Phantasie! Aber wann und wo? Wenn ich die Beschreibung lesen würde in den Bekenntnissen einer frommen Seele, in einem Romane im Geschmack der Atala! [...] Aber hier haben wir ein gemaltes Bild, ein Kunstwerk vor uns, und hier kommen ganz andere Fragen in Betracht."[21]

Dichtung war ein Medium, das im Sinne der damaligen Ästhetik derartige Inhalte, wie sie der *„Tetschener Altar"* zeigt, tragen konnte. Ein gemaltes Bild konnte dies jedoch nicht. In eine ganz ähnliche Richtung geht der Vorwurf eines anonymen Rezensenten zu Friedrichs *Morgen im Riesengebirge*, bei dem eine Frau einen Mann zu einem Kruzifix hinaufzieht:

> „Auch gefällt mir die Dame neben dem Kruzifix, welche einem Herrn an diesem unwegsamen Orte die schwache Hand reicht, nicht ganz, weil das Moderne und Persönliche mitten in der großen Einfalt der Natur kleinlich wird. Daß diese Idee an sich poetisch sey, und in einem idyllischen Epos, wie Baggesen's Parthenais, große Wirkung thun müsse, leidet keinen Widerspruch. Aber nicht alles, was Herz und Einbildungskraft tief ergreift, ist für's Auge darstellbar."[22]

Allerdings kann man einwenden, dass die angeführten Rezensenten, die ein Moment des „Poetischen" bei Friedrich beschreiben, welches ihrer Ansicht nach das Medium Malerei sprenge, gerade nicht vom romantischen Konzept der umfassenden Leitkunst Poesie ausgehen, sondern vielmehr von der Lessingschen Unterscheidung zwischen Poesie und Bildkünsten.[23] Grundsätzlich trifft dieser Einwand zu. Entscheidend ist aber, dass die zitierten Rezensenten eine Qualität an Fried-

---

[20] Anonym: Erinnerungen aus der Dresdner Kunstausstellung vom Jahr 1804, in: Journal des Luxus und der Moden 19, 1804. Zitiert nach Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 9), S. 63.

[21] Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr: Ueber ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie, und Mysticismus überhaupt, in: Zeitung für die elegante Welt 1809, Sp. 94.

[22] N.: Die Kunstausstellung in Dresden, am Friedrichstage, den 5. März 1811, in: Journal des Luxus und der Moden 26, 1811. Zitiert nach Börsch-Supan/Jähnig 1973 (wie Anm. 9), S. 79.

[23] Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 1987.

richs Bildern wahrnehmen, die diesen Bildern tatsächlich eigen ist, und die ihrerseits mit dem Kunstkonzept der Romantik zusammenhängt. Diese Qualität ergibt sich aus der Umsetzung eines neuen, von der Romantik entwickelten Funktionsverständnisses von Kunst, bei dem das autonomieästhetische Ideal des „vollendeten" Kunstwerks zugunsten einer Kommunikation mit Bildern sowie eines allegorischen Verweisens aufgegeben wird. Friedrichs mitunter rigide Kompositionen, aber auch seine Ikonographie und seine Staffagen lassen sich aus dem Bestreben des Künstlers verstehen, einen im Verständnis der damaligen Zeit „höheren" Sinn in die Bilder zu projizieren und diese damit im Sinne von Novalis' Definition des Romantisierens zu potenzieren.[24] Dass der Maler hierbei zu einer durchaus handfesten Ikonographie greift, hängt dann doch wieder mit den Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Malerei zusammen. Man kann diesbezüglich auf Philipp Otto Runge verweisen, der schreibt:

> „Wenn unser Gefühl uns hinreißt, daß alle unsre Sinne im Grunde erzittern, dann suchen wir nach den harten, bedeutenden, von Andern gefundenen Zeichen außer uns und vereinigen sie mit unserm Gefühl; im schönsten Moment können wir es dann Andern mittheilen".[25]

Romantische Malerei kommt ohne konventionelle Ikonographie nicht aus: im Falle Runges hat dies dazu geführt, dass selbst Ludwig Tieck, ursprünglich ein großer Verehrer dieses Künstlers, bei dessen wachsenden Gebrauch „harter" Zeichen auf Distanz gegangen ist.[26] Dass zeitgenössische Rezensenten auch auf Friedrichs Bildstrategien kritisch reagiert haben, hängt mit dem Problem der Übertragung romantischer Kunstvorstellungen auf die bildende Kunst zusammen. Selbst wenn sie nicht das romantische Konzept von Poesie als alles verbindender Leitkunst teilten, so dokumentieren sie einen wichtigen Aspekt dieses Konzepts in seiner Anwendung auf die Malerei. Im Gegensatz dazu wird dieser Aspekt bei den heute verbreiteten Vorstellungen von romantischer Kunst nicht angemessen berücksichtigt. Die strikte Trennung des „Poetischen" und des „Dichterischen", wie sie Schawelka vornimmt, führt zur Ausgrenzung eines charakteristischen Elements romantischer Malerei, das ebenfalls unter die Dachmetapher der „Poesie" gehört. Dieses Prob-

[24] Vgl. das bekannte Fragment von Novalis: „Die Welt muß romantisirt werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Romantisiren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzirung. […] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es […]." (Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2, Darmstadt 1999, S. 334).

[25] Philipp Otto Runge an seinen Bruder Daniel, den 09.03.1802. Zitiert nach Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840-1841. Göttingen 1965, Bd. 1, S. 11.

[26] Vgl. den Brief Ludwig Tiecks an Philipp Otto Runge vom 24.02.1804. Zitiert nach Runge 1965 (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 263f. Siehe hierzu auch: Christian Scholl: Anschauung oder Lektüre? Philipp Otto Runges Kommentar-Projekt zu den ‚Zeiten' und die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte mit der Kunst der Romantik, in: Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs, hg. v. Erich Kleinschmidt. Berlin 2009, S. 275-308.

lem stellt sich auch für die Kunstgeschichtsforschung, die die besagten Elemente in Bildern Friedrich nach wie vor als Betriebsunfälle behandelt oder sie anderweitig zu entschuldigen sucht. So hat etwa Joseph Leo Koerner die Szene im *Morgen im Riesengebirge* als Zugeständnis an das Publikum interpretiert.[27] Die zitierte anonyme Rezension zu diesem Bild zeigt jedoch, dass die Zeitgenossen derartige Einfügungen gar nicht unbedingt schätzten. Der Umstand, dass sie gerade da auftauchen, wo Friedrich besonders ambitioniert ist und seinen Bildern programmatische Züge gibt – der *„Tetschener Altar"* ist hierfür ein gutes Beispiel – belegt, dass es sich um eine gezielte Strategie handelt, die als solche wahrgenommen werden sollte, ob sie einem gefällt oder nicht. Gerade in diesen Bildern wird Friedrich als Künstler greifbar, der sich um die Umsetzung romantischer Konzepte einer allegorisch verweisenden, die Gattungs- und Mediengrenzen überschreitenden Kunst bemühte.

Allerdings haben sich diese Konzepte nicht über längere Zeit durchsetzen können. In der nachromantischen Ästhetik wird wieder die Balance von Form und Inhalt eingefordert, und spätere Ästhetiker wie etwa Robert Zimmermann legen noch stärker den Akzent auf die Idee der formalen Vollendung des Kunstwerks.[28] Dabei spielt gerade bei Zimmermann das Leitbild der Musik eine bedeutende Rolle.[29] In den tendenziell formalistischen Ästhetiken liegt wiederum eine der wichtigsten Quellen für die Emanzipation der Kunstgeschichte als Wissenschaft von ihren antiquarischen Ursprüngen.[30] Die Idee des vollendeten Kunstwerks, in dem Gehalte unmittelbar anschaulich werden, hat zum Höhenflug unserer Disziplin im ausgehenden 19. Jahrhundert erheblich beigetragen und sie für die anderen Wissenschaften, die sich mit Künsten beschäftigen, attraktiv gemacht. In dieser Zeit, etwa um die Wende zum 20. Jahrhunderts, rückte auch die Romantik wieder verstärkt in das Blickfeld der solchermaßen transformierten Kunstgeschichtsforschung.[31] Diejenigen Eigenschaften, die zeitgenössische Rezensenten als „poe-

---

[27] Joseph Leo Koerner: Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt. München 1998, S. 160.

[28] Vgl. u. a. Robert Zimmermann: Aesthetik. Erster, Historisch-kritischer Theil. Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft. Wien 1858, S. 171: „Die Inhaltsleere, tadelnswerth bei den höchsten Begriffen der Ethik, ist am Platze der Aesthetik. Das Gute ist keine blosse Form, aber das Schöne besteht nur in Formen." Zu Zimmermanns umdeutender Auseinandersetzung mit dem in der Nachfolge Christian Wolffs vertretenen Konzept der Vollkommenheit vgl. ebd., S. 170-174.

[29] Vgl. etwa das Lob der „Analysis of Beauty" von William Hogarth bei Zimmermann 1858 (wie Anm. 28), S. 258: „Vielmehr ist seine [Hogarth's] Abhandlung ein Muster, in der bildenden Kunst in ähnlicher Weise zu verfahren, wie die Musik in der ihren. Wie dieser harmonische Töne, so sucht jene gefallende Linienformen auf, (im Verlaufe Schatten- und Farbenzusammenstellungen) und liefert damit die Grundlage zu einer Aesthetik der bildenden Kunst, wie die Harmonielehre die Basis einer Aesthetik der Tonkunst."

[30] Alois Riegl studierte bei Robert Zimmermann. Vgl. hierzu: Michael Podro: The Critical Historians of Art. New Haven, London 1982, S. 71; Margaret Olin: Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art. University Park, Pennsylvania 1992, S. 5f. Zu Zimmermann vgl. u. a. Lambert Wiesing: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek 1997, S. 34-54.

[31] Zur Neuordnung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts um 1900 im Zusammenhang mit der „Jahrhundertausstellung" in der Berliner Nationalgalerie von 1906 vgl. Sabine Beneke: Im Blick der

tisch“ bezeichnet haben und die als eine eigene Qualität gerade der programmatischen Bilder der Romantik begriffen werden können, wurden in diesem Zusammenhang zu einem Problem. An frühen kunsthistorischen Texten zur romantischen Malerei um und nach 1900 kann man ablesen, dass die Neuaneignung und Kanonisierung bestimmter Werke – und gerade die Bilder Friedrichs gehören dazu – nicht ohne Widerstände vonstatten ging. So schreibt etwa Richard Hamann in seinem Buch *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert* von 1914, das nicht zuletzt auf das Erlebnis der Jahrhundertausstellung in der Berliner Nationalgalerie von 1906 zurückging, über Friedrich:

> „Aber gerade bei diesen größten und auch großartigst empfundenen seiner Bilder wird der Zwiespalt zwischen der Größe des poetischen Motivs und der schüchternen Behandlung, zwischen Programm und Ausführung recht deutlich. [...] Meist stört das zu starke gegenständliche Herausarbeiten des Vordergrundes, wo kleine Erdhügel, Steine und Gräser deutlich zu erkennen sind, und wirkt retardierend auf die rhythmische Gesamtbewegung. Noch öfter leidet die poetische Idee unter der Zuspitzung zu einem sentimentalen kleinlichen Motiv, einem Hünengrab, einem Kreuz auf einer Felsenspitze oder einem verunglückten Schiff in einer von Eisblöcken wild starrenden Einöde. [...] Am glücklichsten und in bescheidenen Grenzen vollkommen ist Friedrich, wenn er ein einfaches Naturmotiv zu reiner satter Farbigkeit steigert, bei der die ganze Stimmung in dem eigentümlichen Klang der Farbe ruht.“[32]

Mit dem „poetischen Motiv“ meint Hamann offenbar den intentionalen Gehalt der Bilder, der bei Friedrich häufig zu deutlich ausfalle und in ein Missverhältnis mit der kleinteiligen Ausführung gerate. Während er solche Gemälde Friedrichs als problematisch empfindet, hebt er die Qualität derjenigen Gemälde hervor, die weniger ambitioniert seien und dementsprechend kein Missverhältnis zwischen „poetischem Motiv“ und Ausführung böten. Dass er sie als „in bescheidenen Grenzen vollkommen“ ansieht, wird mit einer Musikmetapher untermauert: es hänge mit dem „eigentümlichen Klang der Farbe“ zusammen. „Poetisches Motiv“ und „Farbklang“ stehen bei Hamann somit in einer Antinomie. Dies ist auch bei Justi der Fall, der zu Friedrichs Gemälde *Klosterfriedhof im Schnee* bemerkt:

> „Hier eine gotische Ruine. Daß es eine Kirche ist, und verfallen, hängt mit dem Inhalt zusammen, mit dem Gedicht gleichsam, aber wichtiger ist das Einklingen in die Form des Bildes, welche den feineren seelischen Gehalt trägt.“[33]

Justi bezeichnet den „Inhalt“ des Bildes als das „Gedicht“. Es umschreibt dasjenige, was der Künstler als Stoff intentional umsetzen wollte. Poesie ist auch hier nicht die romantische Metakunst, sondern eher das „Literarische“, das noch keinen Anteil an der eigentlich künstlerischen Qualität des Bildes hat. So hat es etwas Beschwörendes, wenn Justi fortfährt: „aber wichtiger ist das Einklingen in die

Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906. Berlin 1999.

[32] Richard Hamann: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig, Berlin 1914, S. 26.

[33] Justi 1920 (wie Anm. 1), S. 350.

Form des Bildes“. Der Kunsthistoriker greift zu Musikmetaphern, um eine Eigenschaft hervorzuheben, die das Literarische nicht erfasst, ja, die, wie das „aber“ zeigt, mit diesem sogar in einem gewissen Gegensatz steht. Ihm geht es darum, die Einheit des Bildes hervorzuheben. Dem setzt die von Friedrich gewählte Motivik einen Widerstand entgegen, der mit Mitteln der formalen Ästhetik gebrochen werden muss. Diese Brechung – die Ausbildung von Techniken des Betrachtens, bei denen die von Friedrich bewusst eingebauten anekdotischen Elemente in den Hintergrund treten – ist ein Vorgang, der sich in der kunstgeschichtlichen Rezeption dieses Künstlers und der Malerei der Romantik allgemein seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert feststellen lässt. Eingeschränkte Kanonisierung bedeutet demzufolge nicht nur, dass man um 1900 bestimmte Maler der Romantik wie Runge und Friedrich in den Vordergrund stellte und andere – etwa Cornelius und Overbeck – in den Hintergrund rücken ließ. Es heißt auch, dass man innerhalb des Werkes der nunmehr präferierten Künstler bestimmte Aspekte verdrängte, weil sie sich mit der Vorstellung vom geschlossenen Kunstwerk nicht vereinbaren ließen. Man kann sogar die These aufstellen, dass die Aufnahme Friedrichs in den Kanon bedeutender Künstler um 1900 überhaupt erst möglich war, weil die formalistischen Ästhetiken Strategien des Betrachtens entwickelt hatten, bei denen das „Anekdotische“ buchstäblich übersehen werden konnte.

Bei der Ausbildung dieser Strategien spielen Musikmetaphern eine bedeutende Rolle als Katalysatoren. Selbst wenn Musik in der romantischen Kunsttheorie um 1800 selbst schon einen hohen Stellenwert einnahm, so bedurfte es doch der enormen ästhetischen Aufladung von Musik im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, damit Musikmetaphern eine so bedeutende Stellung bei der Beschreibung romantischer Malerei erhalten konnten. Aus diesem Grunde ist Andrea Gottdangs Feststellung so wichtig, „dass die Kronzeugen für die musikalische Rezeption der Landschaftsmalerei C. D. Friedrichs nicht etwa dessen Zeitgenossen, sondern Justi, Lankheit, Siegel, Wolf und Eimer – Kunsthistoriker – sind.“

Entfernt verwandte Schwestern. Das Verhältnis von Architektur und Musik in Architekturtheorie und Kunstgeschichte, 1880 - 1925

Andrea Gottdang

Music has its own rules,
architecture has its own rules,
but the relationship doesn't have rules"[1]
Daniel Libeskind

Um 1800 vereinten zwei Metaphern Musik und Architektur.[2] Die eine feierte Johann Sebastian Bach als Baumeister der Musik und seine Werke als musikalische Architektur.[3] Die andere erklärte Architektur zur gefrorenen oder gemauerten

---

[1] Thomas Willemeit: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!" Musik und Architektur bei Daniel Libeskind, in: Archithese, 28, 1998, Nr. 5, S. 18-24, hier S. 18.

[2] Nur kurz sei auf die in pythagoräisch-platonischer Tradition stehende zahlengesetzliche und metaphysische Verbindung zwischen Musik und Architektur hingewiesen, die für die folgenden Ausführungen nicht relevant ist. Jens Bisky: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée. Weimar 2000, S. 300, weist mit Recht darauf hin, dass es eine bruchlose Kontinuität des Musik-Architektur-Vergleichs nicht gegeben hat; um 1800 wurde das Verhältnis der Künste von der Kunstphilosophie neu bestimmt. Zum früheren Vergleich der beiden Künste auf der Basis der Harmonielehre vgl. zuletzt Khaled Saleh Pascha: „Gefrorene Musik". Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie, Dissertation TU Berlin 2004, *http://edocs.tu-berlin.de/diss/2004/ salehpascha_khaled.pdf* (zuletzt abgerufen am 15.12.2006), S. 44-89 und Peter Vergo: That divine order. Music and the visual arts from antiquity to the eighteenth century. London 2005.

[3] Hans-Joachim Hinrichsen: „Dombaumeister in der Musik". Tradition und Funktionswandel der Metaphorik in der Bach-Deutung, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 20, 2000, S. 203-225.

Musik und etablierte sich als geflügeltes Wort, dessen Autorschaft abwechselnd Joseph Görres, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich oder August Wilhelm Schlegel oder Friedrich Schelling zugeschrieben wurde.[4] Kunstschriftsteller und Dichter sorgten für die rasche Popularisierung der Metapher, die offenbar nicht in andere Worte zu kleidende Qualitäten der Architektur erfasste. Die Aufnahme des Diktums im ästhetischen Schrifttum war zwiespältig; spätestens 1844 wurde es mit der Veröffentlichung von Schopenhauers Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* vorerst aus dem öffentlichen Diskurs verabschiedet.[5] In der Reihe der Künste siedelte die Architektur in den Systemästhetiken ohnehin meist am genau entgegengesetzten Ende, in maximaler Entfernung zur Musik. Das von den Ästhetikern ausgelotete Verhältnis der beiden Antipoden ist bereits Gegenstand ausführlicher Untersuchungen gewesen, denen hier keine Nachträge folgen sollen. Ziel dieses Beitrags ist es vielmehr, herauszuarbeiten, inwiefern die Musik als Bezugskunst Eingang in die Architektur- bzw. allgemeine Kunstgeschichte fand und ob die Kunstgeschichte im Ausdifferenzierungsprozess der Kunstwissenschaften den Blick auf die Musikwissenschaft richtete.[6] Auch in der Kunstgeschichte bildeten die in den Ästhetiken zwischen den beiden Künsten festgestellten Gemeinsamkeiten und Unterschiede die Basis der Debatte und seien deshalb kurz in Erinnerung gerufen.[7]

Als fundamentale Differenz wurde an erster Stelle bemerkt, die Baukunst bleibe dem Raum verhaftet, während die Musik sich in der Zeit entwickele, in der sie allerdings, als flüchtigste aller Künste, bereits im Entstehen vergehe, wohingegen den Werken der Architektur Dauer beschieden sei.[8] Ganz anders als die von der

[4] Die Metapher lässt sich erstmals 1803 sowohl in Verbindung mit Friedrich Schlegel als auch mit Schelling nachweisen, allerdings nicht in eigenhändigen Schriften, sondern in Notizen über Vorlesungen der beiden Philosophen. Aus den Einträgen ist dabei zu schließen, dass die Metapher 1803 bereits verbreitet war. Pascha 2004 (wie Anm. 2), S. 25-40.

[5] 1885 notierte Heinrich Wölfflin, 1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe, hg. v. Joseph Gantner. Basel, Stuttgart 1982, S. 30, in einem Brief vom 28.7.1885, allerdings allgemein und nicht auf den Musik-Architektur-Vergleich bezogen: „Die meisten jungen Aesthetiker sind berauscht von Schopenhauer".

[6] Die Gegenrichtung der Blickachse, also von der Musik und ihrer Wissenschaft auf die Architektur und die Kunstgeschichte, ist nicht Gegenstand des vorliegenden Beitrags und bedürfte einer eigenen Untersuchung.

[7] Es werden hier stichwortartig nur die am weitesten verbreiteten Aspekte angerissen, ungeachtet schon früh einsetzender Relativierungen und ohne Erörterung der Modifikationen, die sich schon allein durch Unterschiede der ästhetische Theorien ergeben, in die die Vergleiche eingebettet sind.

[8] Wilhelm Christian Müller: Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, 2 Bde., 2. Theil: Übersicht einer Chronologie der Tonkunst mit Andeutungen allgemeiner Civilisation und Kultur-Entwickelung. Leipzig 1830, S. 18. Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, in: Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. v. Ludger Lütkehaus. Bd. 1 und 2, Zürich 1988, Bd. 2, S. 527: „In der von mir aufgestellten Reihe der Künste bilden ARCHITEKTUR und MUSIK die beiden äußersten Enden. Auch sind sie, ihrem Wesen, ihrer Kraft, dem Umfang ihrer Sphäre und ihrer Bedeutung nach, die heterogensten, ja, wahre Antipoden: sogar auf die Form ihrer Erscheinung erstreckt sich dieser Gegensatz, indem die Architektur allein im RAUM ist, ohne irgendeine Beziehung auf die ZEIT, die Musik allein in der Zeit, ohne irgendeine Beziehung auf den Raum".

Materie und ihren Zwängen befreite Musik gestalte die Architektur schwere Materie.[9] Schließlich schienen beide Künste sogar unterschiedlichen Epochen anzugehören und wurden in eine Entwicklungsgeschichte der immer mehr sich vergeistigenden Künste eingeordnet.[10] Da die Nutzfunktion der Architektur mit der Zweckfreiheit als Bestandteil der Definition schöner Kunst nicht vereinbar war, drohte ihr immer wieder der Ausschluss aus dem Kanon der Künste.[11] Die Position der Musik war dagegen nicht ernsthaft gefährdet.[12]

Bei allen Unterschieden warteten die ungleichen Schwestern auch mit Gemeinsamkeiten auf.

Das meist an erster Stelle genannte verbindende Moment zwischen beiden Künsten war ihre Entpflichtung von der Naturnachahmung, ihre Freiheit von literarischen Darstellungsinhalten.[13] Es handele sich um „formale Künste“[14], die Stimmungen auslösen und das Gefühl erheben.[15] Otto Kohtz stellte sich 1909 vor,

---

[9] Eduard Hartmann: Die deutsche Ästhetik seit Kant, hg. v. Heike Menges, Nachdruck der Ausgabe 1886. Eschborn 1992, S. 484, betont, die Stellung der Architektur im System der Künste sei weiter ungeklärt. Vgl. auch: Benedetto Croce: Von einigen Schwierigkeiten, die die Geschichte der Baukunst angehen (1904), in: ders.: kleine Schriften zur Ästhetik, 2 Bde., ausgew. und übertragen von Julius von Schlosser, Bd. 2. Tübingen 1929, S. 242-249. Die Nutzfunktion konnte jedoch auch umgewidmet werden. Siehe z. B. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, Bd. 2, mit einem Vorwort von Heinrich Gustav Hotho. Stuttgart-Bad Cannstadt 1953, S. 296-299: Die Schönheit der Architektur bestehe in der Zweckmäßigkeit.

[10] Stellvertretend sei hier nur auf Hegels Ästhetik verwiesen. Vgl. Stephan Nachtsheim: Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung. 1870-1920. Berlin 1984, S. 47-55; Andrea Gottdang: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915. Berlin, München 2004, S. 66-69.

[11] Johann Heinrich Koosen: Propädeutik der Kunst. Königsberg 1847, S. 215; Hegel 1953 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 257ff.

[12] Vorbehalte äußerte z.B. Schiller, der befand, dass „auch die geistreichste Musik durch die Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet“. Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 5, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München [3]1962, S. 639. Die Trennung in hohe und niedere Kunst, die im musikästhetischen Diskurs unternommen wurde, wurde für die bildenden Künste und die Architektur offenbar nicht übernommen. Zur Debatte in der Musikästhetik vgl. Bernd Sponheuer: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXX, hg. v. Friedrich Krummacher und Wolfram Steinbeck). Kassel, Basel u.a. 1987.

[13] Hegel 1953 (wie Anm. 9), Bd. 3, S. 132f.; Carl Schnaase: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Düsseldorf [2]1866, S. 29 und 34; Friedrich Theodor Vischer: Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik. Stuttgart und Berlin [3]1907, S. 299.

[14] Koosen 1847 (wie Anm. 11), S. 202.

[15] Adolf Zeising: Ueber die correspondirenden Elemente der plastischen und tonischen Künste, in: Deutsches Kunstblatt, Nr. 32, 9. August 1855, Sp. 277-279, Nr. 33, 16. August 1855, Sp. 285-286, S. 277 und 285; Adolf Kullack: Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1858, S. 71; Karl Köstlin: Aesthetik. Tübingen 1869, S. 1007; Hans Schliepmann: Betrachtungen der Baukunst. Zum Verständniss moderner Architekturfragen. Berlin 1891, S. 19; Koosen 1847 (wie Anm. 11), S. 215; Amadeus Wendt: Über die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte. Leipzig 1831, S. 36.

> „daß spätere Geschlechter so weit Stoff und Technik beherrschen, daß sie ein Bauwerk oder eine Landschaft ohne allen Zweck nur zum Anschauen oder aus Lust zum Schaffen in einer *bestimmten Stimmung* gestalten lassen, ähnlich etwa wie heute manche Tonwerke entstehen."[16]

Darüber hinaus herrschten in beiden Künsten messbare, mathematische Gesetzmäßigkeiten.[17] Die gemeinsame mathematische Basis der Künste wurde allerdings oft genug umgehend mit dem Hinweis erschüttert, sie sei ästhetisch nicht wirksam.[18] Außerdem reagiere das Auge auf Abweichungen nicht so sensibel wie das Ohr.[19] Die Beobachtung, dass in der Praxis sowohl der Musik als auch der Architektur der schaffende und der ausführende Künstler in der Regel nicht identisch sind,[20] lässt bereits ahnen, dass nicht alle Argumente gleichermaßen philosophisch-ästhetischen Tiefgang besaßen. Die Einstufung des Verwandtschaftsgrades zwischen Architektur und Musik hing im Wesentlichen davon ab, welches Ordnungskriterium bei der Einteilung der Künste den Vorrang erhielt.[21] Die Gewichtung der einzelnen Verwandtschaftsnachweise fiel mithin sehr unterschiedlich aus, konzentrierte sich jedoch zusehends auf die Entpflichtung von der Mimesis und auf die Gefühlswirkung, die sich allein der Gestaltung der reinen Form verdanke. Eine nicht unerhebliche Rolle spielte es bei der Beurteilung der Künste und ihrer Relation zueinander auch, ob ein Kunsthistoriker oder ein Ästhetiker die Argumentation führte. Schmarsow fasste 1894 zusammen, für Ästhetiker bestünden Zweifel an

---

[16] Otto Kohtz: Gedanken über Architektur. Berlin (1909), S. 3.

[17] Müller 1830 (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 18; August Wilhelm Ambros: Die Gränzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. Prag 1856, S. 29; Ernst von Lasaulx: Philosophie der schönen Künste. Architektur, Sculptur, Malerei, Musik, Poesie, Prosa. München 1860, S. 122. Hegel 1953 (wie Anm. 9), S. 306.

[18] Müller 1830 (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 18; Ambros 1856 (wie Anm. 17), S. 34. In welcher Tiefe der Bruch lag, zeigte sich, als die Flut von Proportionsanalysen anstieg, beginnend mit Theorien über den Goldenen Schnitt, bis zum Gesetz der Triangulation und der Quadratur. Vgl. Hans Kumschick: Problematik um die Maßästhetik. Fragen zu harmonischen Proportionen und zum Goldenen Schnitt, in: Karen Gloy (Hg.): Kunst und Philosophie. Wien 2003, S. 145-182 und Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln [5]1995. Bestehende Vorbehalte gegenüber Forschungen zu Proportionsgesetzen führte Georg Dehio: Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. Straßburg 1895, S. 2, auf den Geniegedanken zurück, dem die Aufstellung von Normen widersprach. Der zahlreiche Publikationen motivierende, allgemeine Wunsch nach einer Maßästhetik ließe eigentlich vermuten, dass der Zeitpunkt für ein Wiederaufgreifen der pythagoräischen Harmonielehre und damit für den Musik-Architektur-Vergleich günstig war, doch wurde nicht wieder an diese Tradition angeknüpft.

[19] August Thiersch: Proportionen in der Architektur, in: Handbuch der Architektur, IV. Teil, Leipzig [3]1904 (1. Auflage 1883), S. 37.

[20] Ambros 1856 (wie Anm. 17), S. 13; Lasaulx 1860 (wie Anm. 17), S. 239, vgl. auch Ottokar Hostinsky: Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik. Leipzig 1877, S. 58 und 61.

[21] Der Vorwurf der Beliebigkeit der Kriterien u.a. bei Max Schasler: Das System der Künste aus einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprincip. Leipzig und Berlin [2]1885 (1. Auflage 1881), S. 1.

der Zugehörigkeit der Architektur zu den freien Künsten, wohingegen Kunsthistoriker sie als Grundlage der weiteren Entwicklung würdigten.[22]

Wenn man voraussetzt, dass das künstlerische Geschehen die zeitgleichen Reflexionen über die Künste beeinflusst, scheint eine weitere Beobachtung bedenkenswert: Anders als in der Malerei forderte in der Architektur des 19. Jahrhunderts keine auf Visualisierung der musikalischen Qualitäten zielende Praxis die Theorie heraus. Die Malerei konnte ihre Musikalisierung aktiv betreiben, indem sie das musikalische, das heißt: diffuse Stimmungen auslösende, Potential der Farbe und der Landschaftsmalerei ausschöpfte, das Ästhetiken und Romane beschworen.[23] Die Schnittmenge der Architektur mit der Musik aber, also die Freiheit von der Naturnachahmung, die Bindung an mathematische Gesetze, selbst die Fähigkeit Emotionen auszulösen, galten dagegen als jedem Werk der Baukunst inhärent und mussten nicht erst mit gestalterischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden.[24] Dies mag auch einer der Gründe sein, aus denen in der Spezialliteratur zur Musikästhetik und zur Architekturtheorie die Diskurse der idealistischen Ästhetik nur am Rande wahrgenommen wurden.[25]

Architektur und Musik als Künste der Formensprache

Ungeachtet ihrer zuweilen in Frage gestellten Anerkennung als Kunst eignete die Baukunst sich hervorragend, aktuelle Fragestellungen und Methoden der Kunstgeschichte zu erproben. Schon Jacob Burckhardt hatte dies erkannt und mit einem Querverweis auf die Musik betont, dass sie als Kunst der reinen Formensprache klare Einsichten in den Stil erlaube.[26] Gerade die Eigenschaften, die sie mit der

[22] Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894, S. 2. Hartmann 1992 (wie Anm. 9), S. 463f. urteilte: „Die ganze Ähnlichkeit zwischen Architektur und Musik schrumpft also darauf zusammen, dass nachweisbare Zahlenverhältnisse in beiden eine für die formale Schönheit maassgebende Rolle spielen, in höherem Grade, als dieses in anderen Künsten der Fall ist; dieser einen Ähnlichkeit stehen aber ganz überwiegende Verschiedenheiten gegenüber".

[23] Zur Vorbildfunktion der Musik für die Malerei: Franzsepp Würtenberger: Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander. Frankfurt a. M., Bern u. a. 1979; Karl Schawelka: Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des „Musikalischen" in der Malerei ab 1800. München 1993; Gottdang 2004 (wie Anm. 10).

[24] Sollte der Bezug zwischen Musik und Architektur veranschaulicht werden, geschah dies, wie bei Karl Friedrich Schinkel, mit Hilfe der Bauskulptur. Eva Börsch-Supan: Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34, 1971, S. 257-295. Umgekehrt spielte die Architektur-Metapher „für die Diskussion aktueller kompositionsästhetischer Überlegungen [...] keine wesentliche Rolle". Anselm Gerhard: „A Musical composition, may be compared to the elevation of a building". Architekturmetaphern als Triebfedern musikästhetischer Paradigmenwechsel, in: Musik und Raum, Dimensionen im Gespräch, hg. v. Anette Landau und Claudia Emmenegger. Zürich 2005, S. 175-189, hier S. 184f.

[25] Pascha 2004 (wie Anm. 2), S. 188.

[26] Jacob Burckhardt: Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte, hg. v. Peter Ganz. München 2000, S. 70: „Die Architectur aber, ähnlich wie die Musik, beweist durch ihr bloßes Dasein daß es ein hohes Kunstvermögen (und Trieb) giebt, welches von der Nachahmung irgend eines Seienden völlig frei ist. Sodann zeigt die *Architectur* am Einleuchtendsten was Styl ist; nämlich

Musik teilte, sicherten der Architektur die Aufmerksamkeit der formalen Kunstgeschichte. Carl Schnaase erschien die Architektur „in der selbstständigen Entwicklung der Kunstgesetze [der Musik] verwandt“[27]. Er hielt sie sogar für überlegen, da sie strenger und weniger sinnlich sei. Selbst der Architekturkritiker Hans Schliepmann wertete sie auf, obwohl er Architektur 1891 noch immer nicht als „volle Kunst“ akzeptierte, schwang sie sich doch nur in ihren Spitzenleistungen zu einer Höhe auf, „die sie der Musik, ihrer schaffensverwandten Schwester, an die Seite“[28] stellte. Eine besondere Stellung leitete Schliepmann dennoch aus den Ansprüchen ab, die die Architektur an den Betrachter stellte: Viele Menschen seien formenblind, würden nur die Darstellungsinhalte der bildenden Künste begreifen und besäßen überhaupt kein Gespür für die Wirkung der Formen, was für ihn bedeutete, dass es ihnen an wahrem Kunstempfinden mangelt.[29] Diese Auffassung bestimmte auch die psychologischen und einfühlungsästhetischen Ansätze, in denen Schliepmanns Überlegungen wurzelten. Beide, Psychologie und Einfühlungsästhetik, fanden in der Architektur ein dankbares Feld, weil die von ihr evozierten Stimmungen und seelischen Regungen nicht von literarischen Sujets oder vom dargestellten Gegenstand getragen sein konnten. Heinrich Wölfflin stellte 1886 in seiner Dissertation folgerichtig die Frage, wie es möglich sei, „dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“[30] Das Forschungsdefizit monierte er insbesondere mit Verweis auf die Musik, für die entsprechende Untersuchungen bereits vorlagen. Wölfflins Interesse an der Musikwissenschaft regte sich schon früh. Er besuchte in Basel Selmar Bagges Seminare über die Geschichte der Musik; im 6. Semester las er die Abhandlung *Ueber die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen*. Im Semester darauf lernte er den Autor, Max Steinitzer, kennen, der ihn wiederum mit Friedrich von Hauseggers Theorien über *Die Musik als Ausdruck* vertraut machte.[31] Doch weder enthält Wölfflins Dissertation einen bibliographischen Hinweis auf Steinitzer und Hausegger, noch finden sich die fragmentarischen musiktheoretischen Elemente, die Wölfflin einflocht, bei dem einen oder dem anderen wieder.[32] Letztlich strebte Wölfflin keinen Methodentransfer an; er entwickelte seine Gedanken nach dem Analogieschlussverfahren auf der Basis der Einfühlung:

---

diejenige consequente, in sich geschlossene Gesammtausdrucksweise, durch welche ein Gedanke, eine Aufgabe, verwirklicht wird. Die verschiedenen Formensprachen der Architectur gewähren uns diese Wahrnehmung fast völlig klar und rein, während in Sculptur und Malerei der Gegenstand und unser Für und Wider das Urtheil beirren und namentlich das Begehrenswerthe und Anmuthige den Gedanken an den Styl zurückdrängt.“

[27] Schnaase 1866 (wie Anm. 13), S. 34.

[28] Schliepmann 1891 (wie Anm. 15), S. 56.

[29] Ebd., S. 19.

[30] Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886, S. 1.

[31] Meinhold Lurz: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. Worms 1981, S. 284f.

[32] Ebd., S. 60. Ein bibliographischer Verweis auf Hausegger und Steinitzer in Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften, hg. v. Joseph Gantner. Basel 1946, S. 247.

> „Die Töne der Musik hätten keinen Sinn, wenn wir sie nicht als Ausdruck irgendeines fühlenden Wesens betrachteten. […] Wir legen den gehörten Tönen immer ein Subjekt unter, dessen Ausdruck sie sind. Und so in der Körperwelt. Die Formen werden uns bedeutend dadurch allein, dass wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen.“ [33]

Nur selten konkretisiert Wölfflin seine Anleihen beim musikalischen Bezugssystem, wenn er z. B. auffordert,

> „die Regelmäßigkeit [bei Gebäuden] gleich dem Takt in der Musik anzusehen, der zwar hie und da sich etwas dehnen lässt, im Ganzen aber doch als unverbrüderliches Grundgesetz gelten muss.“ [34]

Die sich aufdrängende Anschlussfrage behagte Wölfflin dagegen gar nicht; er zweifelte: „Von einem *Rhythmus* der Folge zu sprechen, scheint gewagt.“[35] Da Differenzierungen fehlen, lässt sich Wöfflins Verständnis der musikalischen Termini nicht rekonstruieren, doch operiert er mit den Begriffen ohnehin nur aushilfsweise. Seine Vergleiche dienen der Veranschaulichung.

Der Rhythmusbegriff

Ungeachtet der Vorbehalte Wölfflins stand gerade dem „Rhythmus“ in der Architekturtheorie eine beachtliche Karriere bevor. Hier lag in der Musikwissenschaft ein unmittelbarer und hochaktueller Anknüpfungspunkt – immerhin diskutierte die Nachbarwissenschaft gerade Rhythmustheorien.[36] Aber noch bevor Kunsthistoriker überhaupt anfingen zu überlegen, ob ein Austausch fruchtbar sein könnte, erhielten sie negative Bescheide von den Vertretern der Nachbardisziplin. Eduard Hartmann fragte 1886 als erster nach langer Zeit wieder nach den Ideen, die den beständig repetierten, aber nie reflektierten Aphorismus der Architektur als gefrorene Musik trugen und wies sie als nicht haltar zurück[37]. Schelling, dem Hartmann das Diktum zuschrieb, habe die Distanzen zwischen Säulen oder Triglyphen als rhythmisch angesehen, aber:

> „Zeitdistanzen der Töne machen noch keinen musikalischen Rhythmus aus, wenn nicht die dynamisch verschiedene Accentuation hinzukommt, für welche in der Architektur jede Analogie fehlt.“[38]

---

[33] Wölfflin 1886 (wie Anm. 30), S. 4. Zur „Analogie der Empfindung“ im Anschluss an Wundt vgl. ebd. S. 13f.

[34] Ebd., S. 34.

[35] Ebd., S. 34.

[36] Hans-Joachim Hinrichsen: Musikalische Rhythmustheorien um 1900, in: Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften, hg. v. Barbara Naumann. Würzburg 2005, S. 141-156.

[37] Seit 1853 kursierte das Diktum auch in dem Umkehrschluss, Musik sei flüssige Architektur. Moritz Hauptmann: Die Natur der Harmonik und Metrik. Leipzig 1853, S. 313.

[38] Hartmann 1886 (wie Anm. 9), S. 463.

Ein Bauwerk weise nur „simultane Mannichfaltigkeiten von Verhältnissen" auf, und deren subjektive sukzessive Betrachtung böte keine „Analogie zu der objektiven Succession der musikalischen Melodik oder Rhythmik."[39] Auch Hugo Riemann schloss aufgrund der „simultanen Ordnung der Architektur" jeden Vergleich mit der „musikalische[n] Gestaltung als zeitlicher Verlauf" [40] aus. Dabei war die strenge Zuordnung der Architektur zum Raum und der Musik zur Zeit seit dem frühen 19. Jahrhundert wiederholt aufgebrochen worden: Versuchsweise wurde die Zuordnung der Dimensionen von den Künsten auf deren Rezipienten verlagert, die auch Werke der bildenden Kunst nicht in einem Augenblick erfassen, sondern sukzessive erschließen.[41] Erst die Einfühlungsästhetik verfolgte diesen Gedanken, der schnell Eingang in die Architekturtheorie fand, konsequent weiter. 1896 griff August Schmarsow ihn in einem Vortrag auf:

> „Die entwickelte Raumkomposition, die wir nur successiv im Durchwandern der Theile zu erleben und im Zusammenhang zu erfassen vermögen, vergleicht sich schon durch den zeitlichen Verlauf der Anschauung nur mit einer musikalischen Komposition, oder einer Dichtung, womöglich der Aufführung einer Symphonie oder gar eines Dramas."[42]

Doch selbst unter diesen veränderten Vorzeichen schien es weder notwendig noch reizvoll, musikwissenschaftliche Rhythmustheorien zu konsultieren. ‚Rhythmus' blieb, weiter dem Verständnis der Einfühlungsästhetik folgend, ein Grundprinzip des Lebens.[43] Wilhelm Pinder bezeichnete Rhythmus als nicht abschließend definierten Verabredungsbegriff[44], den er jedoch nicht allein auf das Subjekt, also den Betrachter, anwenden wollte. Raum werde zwar in der Zeit erlebt; damit aber eine

---

[39] Ebd., S. 463.

[40] Hugo Riemann: Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin, Stuttgart 1900, S. 141.

[41] Koosen 1847 (wie Anm. 11), S. 195; Hermann Lotze führte den Gedanken eines Zusammenhangs von Musik und Raum sowie Architektur und Zeit im Vergleich der Künste in die Kunsttheorie ein. Vgl. Pascha 2004 (wie Anm. 2), S. 170-180. Zum Raumbegriff siehe Thomas Kellmann: Architektur und Anschauung. Der Raumbegriff in Architektur und Städtebau der deutschen und niederländischen Moderne von 1890 bis 1930 im Vergleich. Münster 1992 (Diss. Trier 1990). Zur Diskussion des Problems, wie die Musik auf den Raum zugreifen könne, vgl. Helga de la Motte Haber: Musikalische Räume, in: Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch, hg. v. Annette Landau und Claudia Emmenegger. Zürich 2005, S. 137-143.

[42] August Schmarsow: Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. Königlich-Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse: Berichte über die Verhandlung, 48.4. Leipzig 1896, S. 44-61, hier zit. nach D.A.T.A. (Digitales Archiv von Texten und Schriften zur Theorie und Geschichte der Architektur; zuletzt abgerufen am 15.12.2006) *http://www-1.tu-cottbus.de/ BTU/Fak2/TheoArch/D.A.T.A/Architektur/20.Jhdt/SchmarsowAugust/DerWerthderDimensionen.htm pdf.*

[43] So auch noch bei Leo Adler: Vom Wesen der Baukunst. Die Baukunst als Ereignis und Erscheinung. Versuch einer Grundlegung der Architekturwissenschaft. Leipzig 1926, Nachdruck Berlin 2000, hg. v. Martin Kieren, S. 76: Beiden Künsten seien zwar „gewisse Gesetze des Rhythmus gemeinsam", „aber die gehören zum elementarsten Besitz der Menschheit schlechthin" und offenbarten sich als eingeborenes Gefühl schon in der vorgeschichtlichen Stufe.

[44] Wilhelm Pinder: Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Straßburg 1903, S. 3.

Rhythmik eintrete, müsse die Gestaltung des Bauwerks das Element der Wiederholung enthalten.[45] Im Literaturbericht seiner Dissertation über die Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie erwähnte Pinder keine musikwissenschaftliche Fachliteratur.

Während in Pinders Baubeschreibungen jede Anspielung auf Musik konsequent unterblieb, sorgten andernorts Metaphern für eine Musikalisierung der Architektur. Obgleich sparsam eingesetzt, schlug ihre Beweiskraft oft stärker zu Buche als die systematischer Vergleiche. Schon der von Pinder zitierte Erich Meumann hatte 1894 in einem Aufsatz zum Thema Rhythmus zu einer Generalabrechnung mit Schellings Zauberformel angesetzt:

> „Die verhängnisvolle Folge dieses sinnlosen Wortmissbrauchs ist dann der Schluss: Weil diese Worte gebildet werden konnten, so müssen doch auch entsprechende sachliche Beziehungen zwischen den verschiedenen Kunstgebieten vorhanden sein, und diesem Irrthum verdanken wir dann neuerdings ein beständiges Suchen nach Analogien, mit denen das Verständnis der Eigentümlichkeit der einzelnen Kunstgebiete systematisch verschlossen wird."[46]

Kritik an Architekturgeschichte als „Bildwissenschaft"

Der Gegner, der den Blick auf solche Betrachtungsweisen und Methoden verstellte, die den Spezifika der Architektur gerecht werden sollten, lauerte nicht nur hinter einer musikalischen Metaphorik, sondern kam vor allem aus dem eigenen Lager der Kunstgeschichte. Die Sicht auf die Architektur, so lautete der Vorwurf, werde von den bildenden Künsten determiniert; sie ignoriere den Raum als Aufgabe und Medium architektonischer Gestaltung. Schmarsow interpretierte die Wand als raumabschließende Ebene und kritisierte, in seiner Dissertation missverstehe Wölfflin Architektur, die er selbst als Raumgestaltung auffasste, als „Kunst körperlicher Massen" [47] Tatsächlich betrachtete Wölfflin „im Wesentlichen die Binnengliederung dessen, was er Form nennt."[48] Sein Interesse an Architektur beschränkte sich weitgehend auf die Fassade[49] und die Wand als „Trägerin einer Flächendekoration"[50], auf das Architekturbild, wie er auch die Raumwahrnehmung in eine Abfolge von Bildern auflöste.

---

45 Ebd., S. 10.

46 Erich Meumann: Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus, in: Philosophische Studien, hg. v. Wilhelm Wundt. Leipzig 1894, Bd. 10, S. 249-322 und 393-430, hier S. 285.

47 Schmarsow 1896 (wie Anm. 42), S. 44, vgl. Kellmann 1992 (wie Anm. 41), S. 31f.

48 Ebd., S. 26.

49 Ebd., S. 26.

50 August Schmarsow: Die reine Form in der Ornamentik aller Künste, Teil IV: Architektur, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 17, 1924, S. 220-234, hier S. 220f.

Die kunsthistorische Terminologie und ihre aktuelle Methodik schienen manchem nicht nur defizitär, sondern in der bemängelten Unangemessenheit sogar kontraproduktiv. Die Kritik traf nicht nur die Kunstgeschichte, sondern die Baukunst selbst, die, wie der Architekt Hendrik Berlage 1908 monierte, seit der Renaissance unter dem übergroßen Einfluss der Malerei stehe. Malerische Gebäude, deren überflüssige Türmchen, Erker und liebliche Eckchen Berlage als einziges Ärgernis empfand, bewirkten, dass ein Schutthaufen auf das Publikum größere Anziehungskraft ausübe als ein architektonisches Gebilde. Deshalb bleibe das Publikum Architekturausstellungen fern, wenn die Zeichnungen keine malerischen Qualitäten aufwiesen. Hermann Sörgel konstatierte 1918 sogar einen gravierenden Mangel in der Ausbildung von Architekten. Er forderte

> „vom architektonischen Standpunkt die aus wahrhaft räumlicher Vorstellung konzipierte Zeichnung einer durch die Schwesterkunst der Malerei verwässerten Perspektive vorzuziehen. Direkt verderblich ist aber das Entwerfen nach solchen für die perspektivische Darstellung schon vorher ausgewählten Gesichtspunkten – um so mehr, wenn diese Augpunkte in Wirklichkeit nicht einmal vorhanden sind. Ein so geschulter Architekt sieht überall nur Bilder, nirgends Räume.“[51]

Manche historische Stile, z. B. Rokoko und Spätgotik, arbeiteten zwar mit malerischen Effekten, „aber ihr Wesen besteht niemals im Malerischen.“[52] Wenn Wölfflin den frühen italienischen Barockstil als malerisch auffasse, Schmarsow ihn aber plastisch fände, zeige dies,

> „wie wenig man im allgemeinen gewohnt ist, Architektur architektonisch, raummäßig, aus sich selbst heraus zu betrachten, wie gerne man sich an die ästhetischen Prinzipien ihrer geläufigeren, populären Schwesterkünste anlehnt, kurz, wie sehr die Bauästhetik gegenüber malerischer und plastischer Betrachtungsart vernachlässigt wird.“[53]

Ein Hauptärgernis stellte für Sörgel die mediale Aufbereitung dar:

> „Die *Literatur* über Architektur besteht heute fast ausschließlich aus *Bilderbüchern* mit einigen begleitenden Worten. Wieviel ‚Architektur‘verlagsanstalten verlegen prinzipiell nur *Bilder*werke!“[54]

---

[51] Hermann Sörgel: Theorie der Baukunst, 1. Bd.: Architekturästhetik, München ²1918, S. 254f. Vgl. auch Hans Karlinger: Vom Architektur-Sehen, in: Der Neue Merkur 3, 1919-20, S. 489-492, S. 489: „Architektur-Sehen heißt im 19. Jahrhundert Bildmäßiges Sehen.“ Kritik an architektonischen Schaubildern üben auch Otto Karow: Die Architektur als Raumkunst. Berlin 1921, S. 15 und Gustav Schleicher: Kinographische Betrachtung der Architektur, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, VII. Jhg., 1922/23, S. 125f., hier S. 125.

[52] Sörgel 1918 (wie Anm. 51), S. 156. Was von Sörgel wie ein Ausweichmanöver dargestellt wird, beruht vielmehr auf der These, dass die Künste sich in jeder Epoche an einer ihrer Schwestern ausrichten, die als Ideal eine Leitbildfunktion übernimmt. Jeder wird dabei ihre historische Berechtigung zuerkannt. S.o. Anm. 10.

[53] Ebd., S. 157.

[54] Ebd., S. 254. Voll Bewunderung verweist Sörgel auf Jacob Burckhardt, der schon 1855 auf Abbildungen zur Architektur weitgehend verzichtete. Jacob Burckhardt: Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur, hg. v. Bernd Roeck, Christine Tauber und

Zumindest bei Vorträgen an Architekturschulen solle auf Lichtbilder verzichtet werden und stattdessen der Kinematograph zum Einsatz kommen, obgleich auch dieser Behelf nicht ideal sei.[55]

Während die Architekturtheorie sich und ihren Forschungsgegenstand von den bildenden Künsten und deren Wissenschaften massiv zu emanzipieren versuchte, blieb sie gegenüber der Musik und der ihr zugeordneten wissenschaftlichen Disziplin nachsichtiger, was den Schluss nahe legt, dass sie sie augenscheinlich nicht als Bedrohung ihres Unabhängigkeitsstrebens empfand. Sörgel lehnte musikalische Aphorismen und Anbindungen an die Dichtkunst zwar ab – allerdings nicht als Gefahr für die Autonomie der Architektur, sondern aufgrund ihrer Belanglosigkeit. Das hinderte ihn selbst nicht, unbekümmert einzuräumen: „Hier [beim Rhythmus] spielt auch die Erinnerung an die Musik eine große Rolle.“[56] Diese beiläufige, nicht weiter ausgeführte Beobachtung offenbart die tiefe Verwurzelung des Gefühls eines gemeinsamen Urgrundes beider Künste entgegen allen Vorbehalten gegenüber einer Analogieästhetik. Sie lässt aber kaum ahnen, dass die Architektur doch noch einmal zur Musik finden sollte, um die sie nun schon so lange kreiste. Der Impuls ging von der Physik aus.

Raum, Zeit und die neue kosmische Dimension der Künste

Die Forschungen von Hermann Minkowski und Albert Einstein brachten Bewegung in das Verhältnis von Raum und Zeit. Einsteins Spezielle Relativitätstheorie lag schon seit 1905, seine Allgemeine Relativitätstheorie seit 1916 vor. Das Phänomen der Raumzeit und die Idee einer 4. Dimension beschäftigten die Künstler, allen voran Paul Klee, auch schon seit geraumer Zeit. Die Popularisierung der Theorie setzte jedoch erst 1919 ein, als Messergebnisse während einer Sonnenfinsternis die Richtigkeit der Relativitätstheorie empirisch nachwiesen. Das öffentliche Interesse an der Relativitätstheorie stieg im Jahr 1921 mit der Verleihung des Nobelpreises an Einstein noch einmal an, wenngleich dieser die Auszeichnung für eine andere Leistung, für seine Entdeckung des Gesetzes des photoelektrischen Effekts, erhielt. Hatten Architekturhistoriker versucht, die Zeit als Dimension auf

---

Martin Warnke unter Mitarbeit von Katja Amato und Sibylle Backmann. München 2001, Bd. 2, S. 4 (Jacob Burckhardt: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. v. der Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel, München [u.a.] 2000 ff.): „Es bleibt bedenklich, auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schliessen, den das Nichtgesehene vermutlich machen müsse.“

[55] Sörgel 1918 (wie Anm. 51), S. 255. Weiter heißt es: „Abgesehen von der veränderten Farb- und Oberflächenwirkung der Raumschale, abgesehen ferner von der verloren gegangenen Freiheit des Beschauers, bald vor- bald zurückzutreten […], ist bei der kinematographischen Vorführung einer Raumfolge der Raum beweglich und das Auge gebunden, während in Wirklichkeit bei der künstlerischen Wahrnehmung der Raum fest und das Auge beweglich ist.“

[56] Ebd., S. 217.

dem Weg über die Wahrnehmung in jedes Bauwerk einzuschreiben, kalkulierten Architekten nun aktiv den Zeitfaktor ein: Walter Gropius' Gebäude (Abb. 1) erschließen sich nur dem, der sie umschreitet, zumal jede Seite eine individuelle Gestaltung erhielt. Die Wissenschaft zog nach und lotete die Folgen der neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaft für die bildende Kunst und die Kunstgeschichte aus. Im Wintersemester 1923/1924 hielt der Physiker Felix Auerbach in Jena eine Vorlesung für Hörer aller Fakultäten auf der Basis seines 1924 publizierten Manuskriptes über *Tonkunst und Bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste*. Auerbach, der Gropius den Auftrag für den Entwurf seines Wohnhauses übertrug, hielt an der klassischen Auffassung fest, die der Musik die Zeit, den bildenden Künsten den Raum zuwies.[57] Obwohl die Vierdimensionalität des Einsteinschen Kosmos der Physik den Blick auf die Künste veränderte, blieb eine unauflösbare Differenz zwischen physikalischer, nur denk- und berechenbarer Realität und sinnlicher Wahrnehmung bestehen. Künstler könnten, so Auerbach, durch tragfähige Denkbilder auf die vierdimensionale Welt zugreifen. Hier lag ein Ansatzpunkt für die Architekturtheorie, den er selbst jedoch nicht weiter ausführte. Seine Definition des Rhythmus als zeitliche Form und der Form als räumlicher Rhythmus mag den Architekten dennoch zu denken gegeben haben. Obwohl Auerbach die Architektur als die „mit der Musik im gewissen Sinne am nächsten verwandte[...] bildende[...] Kunst"[58] einstufte, bleiben die wenigen Vergleiche erstaunlich blass, wenn es z. B. heißt:

> „auf einem Berggipfel wird man einem Hause andere Höhenverhältnisse geben wie am Seegestade; und kein geschmackvoller Musiker wird eine Baßarie auf hohen Sopran transponieren."[59]

Auerbachs Bezugskunst war die bildende Kunst, nicht die Architektur. Vielleicht nahm Sörgel aus diesem Grund Auerbachs Buch nicht in die Literaturliste auf, als er 1925 in der *Baukunst* ein Sonderheft herausgab, das er allein dem Verhältnis von Architektur und Musik widmete.

Der „Wesensforschung" der beiden Künste fiel laut Sörgel keine geringere Aufgabe zu, als eine Brücke zur Erkenntnis der philosophischen Probleme zu schlagen, die Einsteins Theorien aufwarfen.[60] Diesen enormen Anspruch formulierte Sörgel vor dem Hintergrund einer Krise der Naturwissenschaften, die gerade

[57] Vgl. ausführlich Ulrich Müller: Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe. Berlin 2004, S. 103f.

[58] Felix Auerbach: Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste. Jena 1924, S. 35.

[59] Ebd., S. 35.

[60] Hermann Sörgel: Architektur und Musik im System der Künste, in: Baukunst, 1925, H. 7, S. 155-159, S. 157.

ihre Lizenz zur Weltdeutung zu verlieren drohten.[61] Sörgel gab sich überzeugt, es würde sich

> „wieder einmal die Tatsache erhärten, daß die Kunst […] Welträtsel von Ewigkeit her schon gelöst in sich schließt, während Wissenschaft und Philosophie in einer allmählichen, mühseligen Entwicklung darum kämpfen müssen."[62]

Beunruhigt von einem relativierten Weltbild, in dem mehrere Systeme unabhängig voneinander bestanden, versuchte Sörgel, wie Ulrich Müller dargelegt hat, die Vorstellung einer präexistenten Ordnung zu retten, indem er Zuflucht zur kosmischen Dimension der Künste nahm.[63] Architektur und Musik sind demnach in einem „gemeinsamen, kosmischen Raumzeitrhythmus verankert, über den vielleicht die Sphärenmusik als Ausdruckssymptom Aufschluss geben kann."[64] Es reiche dabei nicht aus, sich auf die Urbildlichkeit, in der die Musik nach wie vor eine Vorbildfunktion übernimmt, zu berufen, sondern sie müsse gestalterisch zum Ausdruck gebracht werden, und zwar durch die Reduktion auf das Typische, Elementare und vom Zufälligen Befreite, denn:

> „Beide, Musik und Architektur sind ganz hervorragend berufen, letzte Symbole kosmischen Zustands, gleichnishafte Aufschlüsse über das Geheimnis vom Wesen des Seins und der Seele zu geben."[65]

Sich selbst sah Sörgel in der Rolle des Impulsgebers, als er in weiteren Beiträgen des Heftes drei voneinander unabhängige Vergleichssysteme anbot. Das erste parallelisiert die Grundelemente der Wirkung und lässt den Praktiker erkennen, wenn Ton-, Klang- und Akkordstärke, auf den gemeinsamen Nenner der Schwingungsbreite gebracht, dem Umfang der gestellten Aufgabe in der Architektur entsprechen sollen und die Tonhöhe dem „Aufwand je nach Situation" [66]. Die Frage nach der Anwendbarkeit und dem Erkenntnisgewinn drängt sich bei diesem ersten An-

---

[61] Zur Krise der „Weltbildfunktion" der Naturwissenschaften vgl. Michael Heilberger: Weltbildveränderungen in der modernen Physik vor dem Ersten Weltkrieg, in: Wissenschaften und Wissenschaftspolitik. Bestandsaufnahmen zu Formationen, Brüchen und Kontinuitäten im Deutschland des 20. Jahrhunderts, hg. v. Rüdiger vom Bruch und Brigitte Kaderas. Stuttgart 2002, S. 84-96. Ungeachtet dieser Krise kultivierten „exakte Naturforscher" wie Auerbach aufgrund der anderen Methodik ein Überlegenheitsgefühl gegenüber den Kunstwissenschaften. Im „historischen Teil" habe die Kunstwissenschaft sich bereits „zur Höhe wahrer Wissenschaft" aufgeschwungen, im philosophischen, sachlichen, analytischen und systematischen stecke aber alles noch in den Anfängen. Hier wollte Auerbach mit seinem Buch Entwicklungshilfe leisten. Auerbach 1924 (wie Anm. 58), S. 4.

[62] Sörgel 1925 (wie Anm. 60), S. 157.

[63] Hierzu ausführlich Müller 2004 (wie Anm. 57), S. 128.

[64] Sörgel 1925 (wie Anm. 60), S. 157, fährt fort: „Dadurch, daß sich die Weltkörper in einem bestimmten Raum und in einer bestimmten Zeit bewegen, entstehen bestimmte Tonfolgen. Alles was sich in dieser Welt raumzeitlich abspielt, muss sich gemäß seines gemeinsamen Ursprungs gestalten."

[65] Ebd., S. 159.

[66] Hermann Sörgel: Die einfachsten Grundelemente musikalischer und architektonischer Wirkungen, in: Bauzeit 1925, S. 174. Ton- und Klangfarbe vergleicht er dem „Kolorit, Rücksicht auf Beleuchtung, Licht, Luft, Patina, Assoziation usw."

satz nicht weniger auf als beim zweiten, dem Vergleich der „Urbestandteile und Potenzen“ der beiden Künste. Die Melodie wird über die Zuordnung zu den Begriffsfeldern Seele, Gefühl, Empfindung und Stimmung der „Schönheit, Erhabenheit und dem Charakter“ eines Bauwerks zugeordnet, während die Harmonie, aufgefasst als das Technische und Lernbare, mit Zweck, Material und Konstruktion kurzgeschlossen wird. Der Rhythmus erhält sein Analogon in Proportion, Reihung, Eurythmie und Symmetrie.[67] Nicht von ungefähr setzte Sörgel genau hier noch einmal präzisierend an, da auf dieser Vergleichsebene eine Objektivierung durch die Formanalyse möglich schien. Reihung, Eurythmie und Symmetrie exemplifizierte er jeweils in der Parallelisierung der Schemazeichnung eines Gebäudes mit dessen Foto sowie einem Notenzitat (Abb. 2, 3). Im Vertrauen auf die visuelle Überzeugungskraft der Abbildungen eröffnete Sörgel keine methodologische Grundsatzdiskussion. Es schien ihn auch nicht zu stören, dass die anderen Autoren, die er für das Heft gewonnen hatte, der Architekt Erich Mendelsohn, der Bach-Experte Oskar Beyer, der Kunstschriftsteller Karl Scheffler und der Dichter Karl Wachter, nahezu ausschließlich der Macht der Metaphorik vertrauten, der Transponierbarkeit möglichst vieler Fachtermini aus der einen in die andere Kunst. Stellvertretend sei ein Ausschnitt aus Wachters Beschreibung von München zitiert:

> „Der Maximiliansplatz, die Jupitersymphonie des Salzburger Meisters zu tönender Dominante und klingender Form erstarrt. Als grandioser C-Dur im Mittelpunkt des Platzes das plastische Wunder des Wittelsbacherbrunnens und als leibliche Dominante sein sprudelndes Wasser.“[68]

Solch musikinspirierte Baubeschreibungen standen just in nie gekannter Blüte und stärkten die Überzeugung eines geheimen Bandes zwischen den Künsten – ein beachtlicher Gesinnungswandel, wenn man bedenkt, dass 20 Jahre zuvor die Verwendung selbst einfachster musikalischer Termini in der Architekturanalyse als defizitäre und wissenschaftlich fragwürdige Ausdrucksweise Misstrauen auslöste.

Die Musikalisierung der Architektur

Es dürfte kein Zufall sein, dass die Vorbehalte der Architekturtheoretiker sich just in dem Moment verflüchtigten, als Architekten selbst die Beziehung ihrer Kunst zur Musik thematisierten. Erich Mendelsohn fertigte um 1920 Architekturskizzen zu musikalischer Begleitung an und gab ihnen den Titel des jeweiligen inspirieren-

---

[67] Hermann Sörgel: Die Urbestandteile und Potenzen in Architektur und Musik, in: Sörgel 1925 (wie Anm. 66), S. 163. Der Vergleich der Symmetrie in der Architektur mit dem Rhythmus in der Musik blickte bereits auf eine lange Tradition zurück. Vgl. z. B. Schopenhauer 1988 (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 527.

[68] Karl Wachter: Die Stadt und der Rhythmus, in: Baukunst 1925, S. 178. Der Auszug wurde, laut Anmerkung der Redaktion, einer Reisebeschreibung aus dem Jahr 1924 entnommen.

den Musikstücks.[69] In Bruno Tauts Architekturschauspiel „Der Weltbaumeister" entstehen Architektur und Musik gleichzeitig. Hans Poelzig kalauerte, Architektur sei zwar gefrorene Musik, aber bei Bruno Taut, „da taut's".[70] Kaum eine Besprechung der Entwürfe Hans Poelzigs verzichtete auf musikalische Metaphern. Poelzig selbst erläuterte 1922:

> „Wenn ich den Ausdruck ‚musikalisch' immer wieder gebrauche, so geschieht es deshalb, weil der Vergleich der Architektur mit der Musik, der Ausdruck: Architektur sei gefrorene Musik – wohl alt, aber immer noch unübertroffen ist. Es geht so weit, dass die musikalischen Bezeichnungen zum großen Teil auf die Architektur – cum grano salis – angewendet werden können."[71]

Die architektonisch-musikalische Gemengelage war in den 20er Jahren einigermaßen ungewöhnlich. Die Theorien der Physik legten den Schluss nahe, dass auch die Architektur einen Zugriff auf die Zeit hatte. Letztlich war es nach der Revolutionierung des Weltbildes durch Einstein möglich, die Architektur zu verzeitlichen, ohne dabei argumentative Schützenhilfe bei der musikalischen Schwester holen zu müssen und auf gleiches Recht für alle Künste zu pochen. Den Entwürfen und ausgeführten Bauten, die Raum und Zeit oder kosmische Zusammenhänge thematisierten, wuchs gleichwohl eine Qualität zu, die mit Verweis auf mathematische Formeln nicht adäquat zu beschreiben war, sondern stärker als je zuvor nach musikalischer Metaphorik verlangte. In dieser Situation schien, in Abgrenzung von der Einfühlungsästhetik, die mehrfach angemahnte funktionelle Verknüpfung des Zeitbegriffs mit dem architektonischen Kunstwerk dringend geboten. Paul Zucker forderte sogar eine neue Stilgeschichte der Architektur, die dem Zeitbegriff jeder einzelnen Epoche Rechnung tragen sollte. Die Reihe der Künste ordnete er neu – nicht ohne sich auf die gefühlte Richtigkeit zu berufen:

> „Die Architektur stellt also einen Übergang zwischen den bildenden Künsten (im Raum) und dem absoluten Gestalten in der Zeit (Musik) dar, eine Tatsache, die ja oft genug empfunden, aber stets nur unklar und mit Schlagworten einer unpräzisen Analogieästhetik ausgesprochen worden ist."[72]

Metaphorik und Wissenschaft schienen - für einen kurzen Moment - versöhnt, als die Beziehung von Musik und Architektur nach einem Jahrhundert von Koexis-

---

[69] Wolfgang Pehnt: Verstummte Baukunst. Musik und Architektur in der neueren Architekturgeschichte, in: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, 1985), hg. v. Karin von Maur, korr. Ausgabe München 1994/96, S. 394-399, S. 396.

[70] Zit. nach ebd., S. 394.

[71] Hans Poelzig: Vom Bauen unserer Zeit, in: Hans Poelzig, Gesammelte Schriften und Werke, hg. v. Julius Posener. Berlin 1970, S. 170-187, S. 177.

[72] Paul Zucker: Der Begriff der Zeit in der Architektur, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 44, 1924, S. 237-245, S. 243.

tenz und Konkurrenz doch noch in ein Konzert mündete, das unter der Schirmherrschaft der Physik wieder in kosmische Dimensionen gerückt wurde.

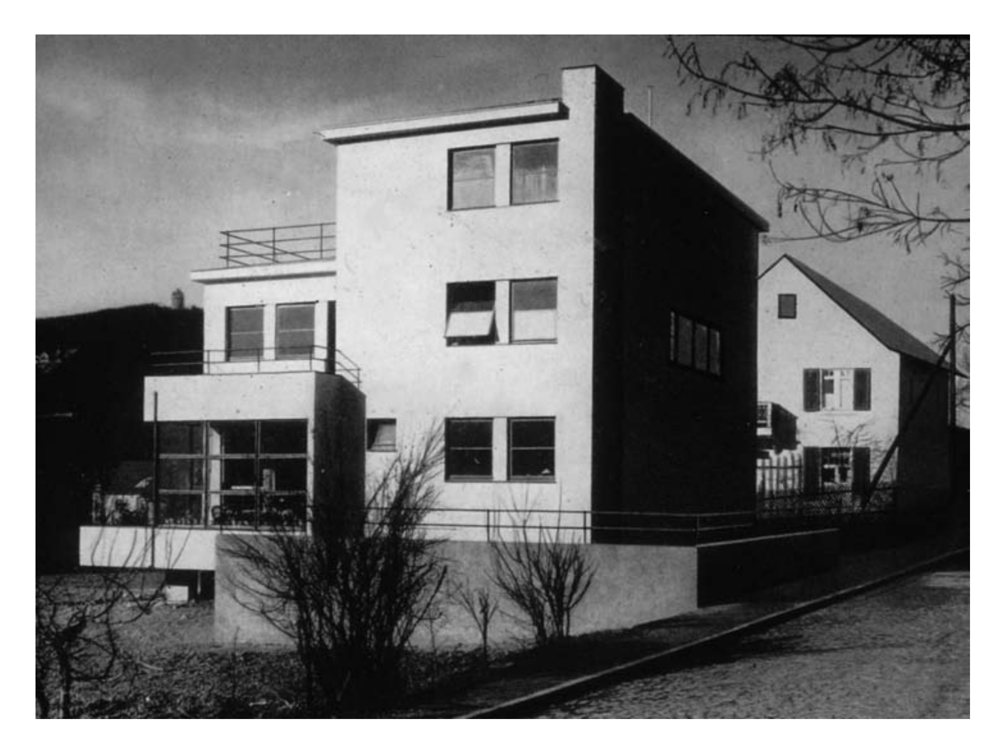


Abb. 1: Walter Gropius: Jena, Haus Auerbach, Ansicht der Ostseite, 1924

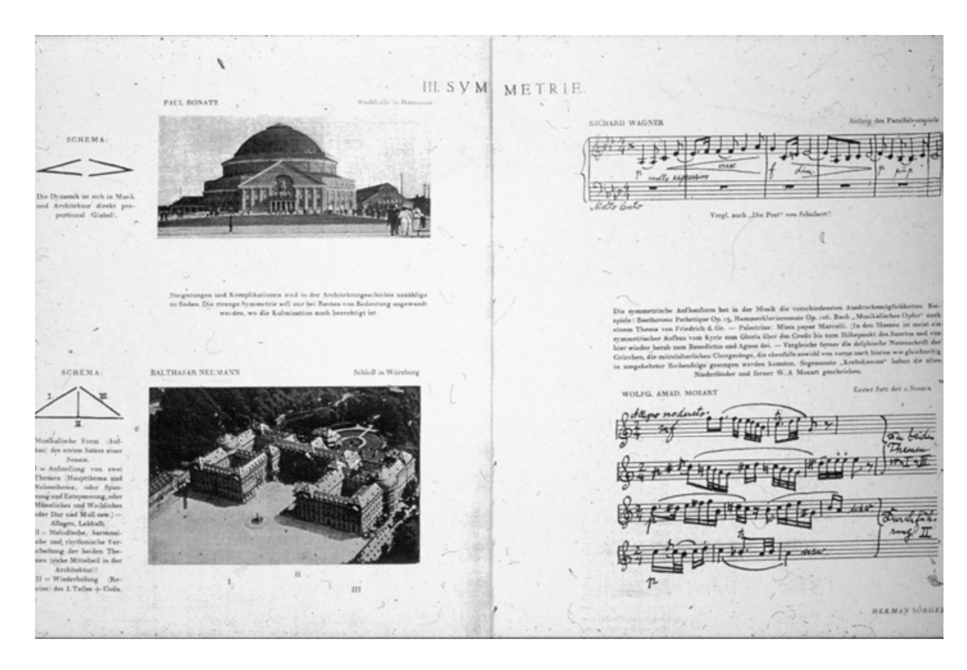


Abb. 2: Hermann Sörgel: Symmetrie (aus: Baukunst 1925)

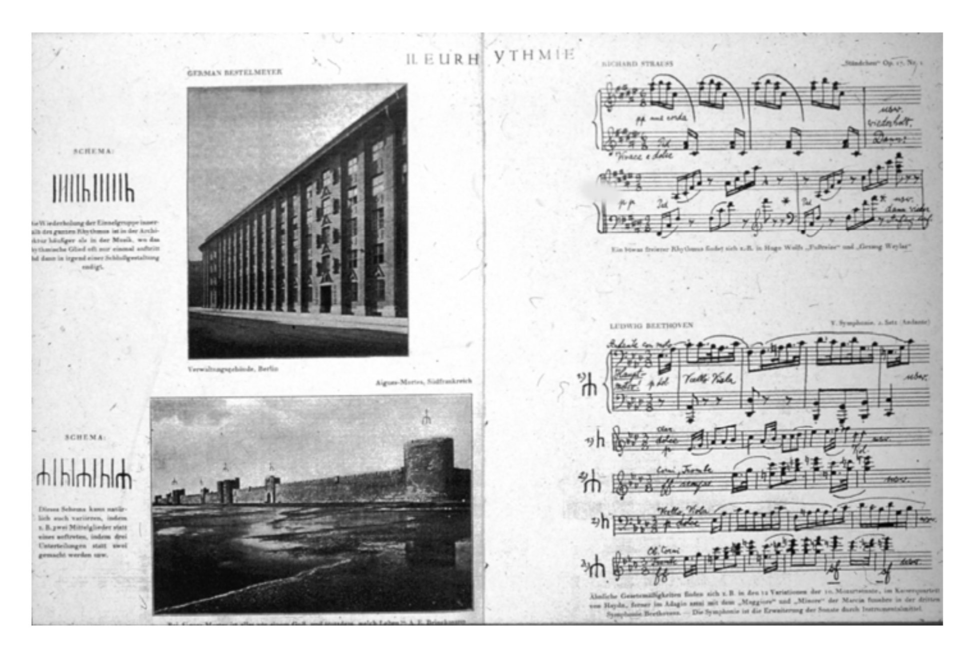


Abb. 3: Hermann Sörgel: Eurythmie (aus: Baukunst 1925)

Dialog und Konkurrenz. Die Berliner „Vereinigung für ästhetische Forschung“ (1908-1914)[1]

Toni Bernhart

Die *Vereinigung für ästhetische Forschung* wurde 1908 von Max Dessoir (1867-1947) gegründet. Sie agierte zunächst als lokaler Berliner Zirkel, doch innerhalb weniger Jahre entwickelte sie sich zu einem internationalen Netzwerk. Höhepunkt ihrer Tätigkeit war der *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* im Jahre 1913 in Berlin. Der Erste Weltkrieg setzte der Vereinigung ein jähes Ende. Erst 1923 nahm sie, nun unter dem Namen *Gesellschaft für ästhetische Forschung*, ihre Tätigkeit wieder auf. Kennzeichnend für die *Vereinigung für ästhetische Forschung* war ihre interdisziplinäre Ausrichtung, die auch zwischen Theorie, künstlerischer Praxis und Kritik Verbindungen herzustellen versuchte.

Geschichte, Struktur, Wirkung und Rezeption der *Vereinigung für ästhetische Forschung* (1908-1914), der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (ab 1906) und der *Gesellschaft für ästhetische Forschung* (1923-1955) – alle drei von Dessoir gegründet – sowie die Kongresse für Ästhetik in Berlin (1913), Halle (1923), Hamburg (1930) und Paris (1937) sind bis heute vorwiegend punktuell, nicht aber in einer systematischen Zusammenschau erforscht.[2] Daran vermag auch dieser Bei-

---

[1] Dieser Beitrag entstand in Kooperation mit Hans-Harald Müller (Hamburg). Für die Benutzungserlaubnis von Archivmaterialien dankt der Autor dem Landesarchiv Berlin, dem Geheimen Staatsarchiv Berlin-Dahlem, der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz und dem Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin.

[2] Grundlegend sind die Arbeiten von Wolfhart Henckmann: Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft, in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, hg. v. Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985, S. 273-334; Heinrich Dilly: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, in:

trag nichts zu ändern. Er möchte aber durch seinen quellenbasierten Ansatz einer systematischen Darstellung und Aufarbeitung jener Bewegungen zuarbeiten, deren Bedeutung in der Wissenschaftsgeschichte bislang stark unterschätzt wurde..

Die Quellen

Quellen im engeren Sinn, etwa ein Vereinsarchiv, sind laut derzeitigem Ermittlungsstand nicht überliefert. Trotz systematischer Recherchen im Zentralkatalog der Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin, in der Datenbank *Kalliope*[3] und in der Zentralen Nachlassdatenbank des Bundesarchivs[4], in den Findbüchern und Beständen des Landesarchivs Berlin[5] und des Geheimen Staatsarchivs Berlin-Dahlem[6] und auch nach schriftlichen Anfragen an die Berliner Amtsgerichte Charlottenburg[7] und Mitte[8] sind Quellen zu der Vereinigung nicht auffindbar. Auch die Teilnachlässe von Dessoir im Geheimen Staatsarchiv Berlin-Dahlem[9] und in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz[10] enthalten kaum Informationen zur Vereinigung. Die umfangreichen Personalakten zu Dessoir im Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin[11] sind sehr aufschlussreich über die Person Dessoir, nicht aber über die Vereinigung. In seinen Memoiren erwähnte Dessoir die Vereinigung nur sehr beiläufig.[12] Dass die *Vereinigung für ästhetische Forschung* nicht als Verein registriert war und dass mithin niemals eine amtliche Vereinsakte existiert hat, ist unwahrscheinlich. Vorausgesetzt, dass es eine Vereinsakte gegeben hat, bieten sich für den Befund, dass keine Vereinsakte auffindbar ist, zwei Erklärungen an: a) die Akte wurde nach Ablauf der Aufbewahrungspflicht

---

Wissenschaften in Berlin, hg. v. Tilmann Buddensieg, Kurt Düwell und Klaus-Jürgen Sembach. Berlin 1987, Bd. 3, S. 53-57; Andreas Haus: Max Dessoir, in: Literaturlexikon. Autoren und Werken deutscher Sprache, hg. v. Walther Killy. Bd. 3, Gütersloh, München 1989, S. 31-33.

[3] *http://www.kalliope-portal.de*

[4] *http://www.nachlassdatenbank.de*

[5] Relevante Findbücher im Landesarchiv Berlin: Vereinsregister Pr. Br. Rep. 30 Berlin C (Polizeipräsidium Tit. 148 B); B Rep. 042 Vereine (Amtsgericht Charlottenburg, Sonderinventar Vereinsregister); A Rep. 060 Vereine.

[6] Relevante Findbücher im Geheimen Staatsarchiv Berlin-Dahlem: Findbuch Nachlass Dessoir; Findbuch Nachlass Althoff; Findbuch Nachlass Schmidt-Ott; Findbuch Kultusministerium Rep. 76; Findbuch Ministerium des Inneren Rep. 77; Findbuch Zivilkabinett Rep. 89.

[7] Schriftliche Mitteilung des Amtsgerichts Berlin-Charlottenburg vom 26.3.2004.

[8] Schriftliche Mitteilung des Amtsgerichts Berlin-Mitte vom 3.5.2004.

[9] Geheimes Staatsarchiv Berlin-Dahlem, Sig. VI. HA Nl Dessoir.

[10] Bei diesem Nachlass (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sig. Nachl. Dessoir, Max) handelt es sich um einen rekonstruierten Nachlass, der aus einzelnen über die Sammlung Ludwig Darmstaedter verteilten Autographen besteht.

[11] Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin, Sig. Handelshochschule Berlin 606; Sig. Handelshochschule Berlin 718; Sig. Phil. Fak. 1218; Sig. UK-Pers. D 53 (Bde. 1-4), Dessoir, Prof. Dr. Max.

[12] Max Dessoir: Buch der Erinnerung. Stuttgart 1946, S. 40.

wegen zu geringer Geschichtsträchtigkeit vom zuständigen Amtsgericht vernichtet oder b) die Akte wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Die Tätigkeit der Vereinigung lässt sich aber aus zeitgenössischen publizistischen Quellen zufriedenstellend rekonstruieren, und zwar aus den Jahresberichten der Vereinigung, die in den Jahrgängen 1909 bis 1915 der 1906 von Dessoir begründeten *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* veröffentlicht sind. In diesen Jahrgängen wird über die Tätigkeit im jeweils vorangegangenen Jahr berichtet. Auffallend dabei ist der von 1909 bis 1912 zunehmende Umfang der Jahresberichte.[13] Dies lässt auf die rasche Etablierung und Konsolidierung der Vereinigung schließen. 1913, im Jahre des *Kongresses für Ästhetik*, nimmt der Umfang wieder ab: Die ursprüngliche Tätigkeit der Vereinigung – „Vorträge und mündliche[r] Gedankenaustausch“[14] – verlor an Bedeutung, da die personalen Ressourcen von der Vorbereitung, Durchführung und Nachbereitung des Kongresses absorbiert waren. 1914 wurde in der Zeitschrift kein Jahresbericht mehr abgedruckt, dafür wurden drei Beiträge zum *Kongreß für Ästhetik* publiziert nebst Ankündigung des Kongressberichts, der im gleichen Jahr als Sonderband der *Zeitschrift für Ästhetik* erschien.[15] 1915 wurde in zwei Zeilen mitgeteilt, dass der Jahresbericht nicht veröffentlicht werden kann, weil der „Schriftführer Dr. G. von Allesch seit Kriegsbeginn beim Heere steht“[16]. Die *Vereinigung für ästhetische Forschung* war somit insgesamt nur sieben Jahre lang aktiv: von 1908 bis 1914.

Abriss der Geschichte der „Vereinigung für ästhetische Forschung“

Max Dessoir, promovierter Mediziner, promovierter und habilitierter Philosoph, veröffentlichte 1906 sein Buch *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.[17] Im selben Jahr begründete er die *Zeitschrift für Ästhetik*, die sich zu einer wichtigen Diskussionsplattform für ästhetische Fragen entwickelte. Der Plan zur Gründung der *Vereinigung für ästhetische Forschung* geht auf den Sommer 1907 zurück. Im Januar 1908 erfolgte die erste informelle Zusammenkunft im kunsthistorischen Institut der Berliner Universität. Es folgten weitere Sitzungen, bis am 10. November 1908 die Vereinigung formell gegründet wurde.[18] Dies geschah zu einer Zeit, in der in der Metropole Berlin zahleiche Vereine und Gesellschaften ins Leben gerufen wurden. Der Gründungsvorstand bestand aus Max Dessoir, dem Schriftsteller Julius Hart, dem Philologen Max Herrmann, dem Musikkritiker Leopold Schmidt, dem Sozio-

[13] 1909 3, 1910 7, 1911 12, 1912 18, 1913 13 Seiten.

[14] Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (fortan ZfÄsth) 4, 1909, S. 268.

[15] Bericht des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1914.

[16] ZfÄsth 10, 1915, S. 77.

[17] Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906. Eine zweite, stark veränderte Auflage erschien 1923.

[18] ZfÄsth 4, 1909, S. 268-270.

logen Alfred Vierkandt und den Kunsthistorikern Heinrich Wölfflin und Oskar Wulff, der ein Jahr später, 1909, auch Schriftführer wurde. Ab 1909 waren auch der Architekt Peter Behrens und Theodor Ziehen im Vorstand. Ziehen war zu diesem Zeitpunkt noch ordentlicher Professor der Psychiatrie und Direktor (seit 1904) der Psychiatrie und Nervenklinik der Berliner Charité. 1912 gab er seine Berliner Funktionen auf und zog sich als Privatgelehrter nach Wiesbaden zurück; 1917 kehrte er wieder an die Universität zurück: nun als Professor der Philosophie in Halle.[19] 1912 legte Ziehen im Zuge seiner beruflichen Neuorientierung und seines Umzugs nach Wiesbaden auch seine Vorstandstätigkeit in der Vereinigung nieder; an seine Stelle im Vorstand trat der erst 20-jährige Gustav Johannes von Allesch, der auch Wulff als Schriftführer ablöste.

Beachtenswert an der personellen Zusammensetzung des Vorstands ist die Tatsache, dass Berlin der Wirkungsort und Wohnsitz aller Vorstandsmitglieder war. Die Vereinigung war also ein Berliner Zirkel. Ihre Tätigkeit bestand in regelmäßigen Zusammenkünften und Fachdebatten, die – so die Satzung – „an jedem dritten Dienstag der Monate Januar bis Juni und Oktober bis Dezember“ stattfanden. „Der Beitritt zur Vereinigung und die Aufnahme von Gästen wird durch den Vorstand vermittelt. [...] Die ständigen Teilnehmer haben im Januar einen Jahresbeitrag von 5 Mark zu zahlen.“[20]

Wer waren nun diese „ständigen Teilnehmer“? Offizielle Informationen dazu, etwa in Form von Namenslisten, sind nicht überliefert. Nur ein einziger Jahresbericht dokumentiert die Anzahl der Vereinsmitglieder: 1911 waren es 55.[21] In den Jahresberichten überliefert sind hingegen die Namen der Vortragenden, zum Teil auch die Namen der Diskutanten. Darüber hinaus findet sich bei zwei Personen der Hinweis, dass sie als Gäste – und demnach nicht als Mitglieder – anwesend waren.[22] Daraus lässt sich schließen, dass alle in den Jahresberichten namentlich genannten vortragenden und diskutierenden Personen mit größter Wahrscheinlichkeit ordentliche Mitglieder der Vereinigung waren.

Als Vortragende und Diskutanten namentlich genannt sind in den Jahresberichten 31 Personen (siehe Tabelle 1), zwei davon als Gäste. 29 ordentliche Mitglieder der Vereinigung sind demnach bekannt; das ist etwa die Hälfte des Mitgliederstandes von 1911 (55 Mitglieder).

[19] Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), Zugriff über die Datenbanken der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, zuletzt verifiziert am 24.3.2006.

[20] ZfÄsth 4, 1909, S. 269.

[21] ZfÄsth 6, 1911, S. 467.

[22] Es handelt sich um den finnischen Philosophen Kaarle S. Laurila (1876-1947) und einen bislang nicht identifizierbaren Architekten R. Metzger, die in der ZfÄsth 5, 1910, S. 270, bzw. 6, 1911, S. 461 als Gäste vorgestellt werden.

Name	*Lebensdaten*	*Beruf*	*Tätigkeit in der Vereinigung*
Allesch, Gustav Johannes von (Berlin)	1892-1967	Psychologe	Vorstand (ab[23] 1912), Schriftführer (ab 1912), 1 Vortrag
Bab, Julius (Berlin)	1880-1955	Theaterkritiker, Schriftsteller	1 Vortrag
Behrens, Peter (Berlin)	1868-1940	Architekt	Vorstand (ab 1909), 1 Vortrag
Corwegh, Robert E.	1879-1929	Kunsthistoriker	1 Vortrag
Deri, Max	1878-1938	Kunsthistoriker	1 Vortrag
Dessoir, Max (Berlin)	1867-1947	Philosoph, Mediziner	Vorstand (ab 1908), 5 Vorträge
Glaser, Curt (Berlin)	1879-1943	Kunsthistoriker	1 Vortrag
Guttmann, Alfred (Wannsee)	1873-1951	Arzt, Musikkritiker, Sänger	1 Vortrag
Haguenin, Emile	1872-	Philologe	1 Vortrag
Hamann, Richard (Posen)	1879-1961	Kunsthistoriker	2 Vorträge
Hart, Julius (Berlin)	1859-1930	Schriftsteller	Vorstand (ab 1908)
Herrmann, Helene (Berlin)	1877-1944	Philologin	1 Vortrag
Herrmann, Max (Berlin)	1865-1942	Philologe	Vorstand (ab 1908), 2 Vorträge
Heusler, Andreas (Berlin)	1865-1940	Philologe	1 Vortrag
Hornbostel, Erich von (Berlin)	1877-1935	Musikwissenschaftler	1 Vortrag
Jolles, André	1874-1946	Kunstwissenschaftler, Philologe, Schriftsteller	1 Vortrag
Laurila, Kaarle S. (Helsinki)	1876-1947	Philosoph	Gast, 1 Vortrag

23 De facto enden die Tätigkeit der Vereinigung und die Vorstandsfuntionen mit Beginn des Ersten Weltkriegs. Da es sich bei dem Ende aber – im Gegensatz zu der datierten Gründung der Vereinigung und dem datierten Beginn der Vorstandstätigkeiten – um keinen formell datierten Schlusspunkt handelt, wird der Beginn der Funktionen durch „ab“ gekennzeichnet und auf die Datierung der Beendigung (1914) verzichtet.

Name	*Lebensdaten*	*Beruf*	*Tätigkeit in der Vereinigung*
Metzger, R.			Gast, 1 Vortrag
Müller-Freienfels, Richard (Halensee)	1882-1949	Pädagoge, Psychologe	1 Vortrag
Münsterberg, Hugo (Harvard)	1863-1916	Psychologe	1 Vortrag
Schmidt, H.		Kunsthistoriker	1 Vortrag
Schmidt, Leopold (Berlin)	1860-1927	Musikkritiker, Komponist	Vorstand (ab 1908), 2 Vorträge
Simmel, Georg (Berlin)	1858-1918	Philosoph, Soziologe	2 Vorträge
Utitz, Emil (Rostock)	1883-1956	Philosoph	1 Vortrag
Vierkandt, Alfred (Berlin)	1867-1953	Soziologe	Vorstand (ab 1908), 3 Vorträge
Waetzoldt, Wilhelm (Berlin)	1880-1945	Kunsthistoriker	1 Vortrag
Weisbach, Werner	1873-1953	Kunsthistoriker	1 Vortrag
Wetzel, Heinz (Berlin)		Musikwissenschaftler	1 Vortrag
Wölfflin, Heinrich (Berlin)	1864-1945	Kunsthistoriker	Vorstand (ab 1908), 1 Vortrag
Wulff, Oskar (Berlin)	1864-1946	Kunsthistoriker	Vorstand (ab 1908), Schriftführer (1909-1911), 4 Vorträge
Ziehen, Theodor (Berlin)	1862-1950	Psychiater, Philosoph	Vorstand (1909-1911), 1 Vortrag

Tabelle 1: Namentlich bekannte Teilnehmer an den Tätigkeiten der Vereinigung

Die Literaturwissenschaftlerin Helene Herrmann war das einzige weibliche Mitglied der Vereinigung. Im Mai 1911 hielt sie den Vortrag „Stilarten der Lyrik".[24] Sie war die Frau des Literaturwissenschaftlers Max Herrmann, 1944 wurde sie in Auschwitz ermordet, ihr Mann starb 1942 in Theresienstadt.[25]

[24] ZfÄsth 7, 1912, S. 455.

[25] Hiltrud Häntzschel: Herrmann, Helene, in: Internationales Germanistenlexikon, hg. v. Christoph König. Berlin, New York 2003, S. 728–730.

Es ist kennzeichnend für die Vereinigung, dass Berlin der Lebensmittelpunkt der meisten Vortragenden war. Dies kann – ebenso wie die Zusammensetzung des Vorstands – als Indiz für ein stark ortsgebundenes, sprich an Berlin gebundenes, akademisch-geselliges Agieren gewertet werden. Die Vereinigung war zeit ihres Bestehens kein internationaler, sondern ein Berliner Verein.

Das Durchschnittsalter der nachweisbaren Mitglieder betrug im Jahre 1911 39 Jahre. Zum Vergleich ein Vorgriff auf den Ästhetik-Kongress von 1913: Das Durchschnittsalter der Vortragenden wird dort 44 Jahre betragen. Dessoir selber war 1913 46 Jahre alt und außerordentlicher Professor für Philosophie an der Handelshochschule Berlin. Das Durchschnittsalter der Vereinigungsmitglieder und der aktiven Kongressteilnehmer ist beachtenswert: Vereinigung und Kongress waren keine Ordinarienversammlungen; der avantgardistische Versuch, die allgemeine Kunstwissenschaft als Disziplin zu etablieren, ging von einer jüngeren Wissenschaftlergeneration aus.

Wissenschaften und Künste im Dialog

Paragraph 1 der Satzung lautet:

> „Die Vereinigung für ästhetische Forschung verfolgt den Zweck, durch Vorträge und mündlichen Gedankenaustausch zwischen Vertretern philosophischer, historischer, ethnologischer und naturwissenschaftlicher Kunstforschung sowie theoretisch interessierten Künstlern die Anschauungen über Wesen und Aufgaben der Kunst und der einzelnen Künste zu vereinheitlichen und zu vertiefen."[26]

Die Vereinigung steht im Zeichen der Integration von Wissenschaft, Kunst und Kritik. In diesem Ansatz sind Gedanken Wilhelm Diltheys erkennbar, dessen Schüler Dessoir war. Das Zitat aus der Satzung lässt drei Aspekte dieser Integration erkennen: 1. Wissenschaftler und Künstler (die sich aber durch theoretisches Interesse auszuweisen haben) setzen sich gemeinsam mit dem Gegenstand auseinander. 2. Disziplinäre Grenzen sollen im Sinne einer komparatistischen Synthese abgebaut werden. 3. Als erste Disziplin wird – nicht zufällig – die Philosophie genannt, sie beaufsichtigt das Vorhaben, eine neue Ästhetik zu entwickeln. Diese Hierarchisierung der Wissenschaften ist programmatisch für Dessoir. An anderer Stelle – im Rundschreiben, das vier Jahre später zum Kongress für Ästhetik einlädt – wird neben der Philosophie auch die Psychologie als Leitdisziplin genannt:

> „Ästhetische und kunstwissenschaftliche Probleme werden zwar bei den Zusammenkünften der Philosophen und Psychologen, der Literatur-, Kunst- und Musikforscher, der Ethnologen, Soziologen und Pädagogen gern nebenbei erörtert, können aber bei solchen Gelegenheiten nie [in] ihrem inneren Zusammenhang sich darstellen. Um diesen Zusammenhang deutlich hervorzuheben und zu fördern, sind die Ästhetiker, die von Philosophie und Psychologie

[26] ZfÄsth 4, 1909, S. 268.

> ausgehen, mit denjenigen Vertretern der konkreten Wissenschaften in Verbindung zu setzen, die im Kunstwerk als solchem den nächsten Gegenstand ihrer Forschung erblicken; andererseits sind die Kunst-, Literatur- und Musikhistoriker durch lebendige Berührung und Aussprache darin zu befestigen, daß [sie] die wertvollen Ergebnisse der neuen philosophischen und psychologischen Ästhetik sich zu eigen machen. Wenn die bisher gesondert Arbeitenden sich als Glieder einer umfassenden geistigen Bewegung fühlen lernen, so kann das dem Fortschritt unserer Wissenschaft erhebliche Dienste leisten."[27]

In dieser Hierarchie bildet die Philosophie das Dach, unter dem die ‚konkreten Wissenschaften' siedeln, ihr zuarbeiten und von ihr lernen. Der Primat der Philosophie, den Dessoir postuliert, bildet einen wichtigen Anhaltspunkt, wenn es die Verteilung der Disziplinen innerhalb der Vereinigung und des Kongresses zu benennen gilt.

Disziplinenverteilung in der Vereinigung		
	absolut	prozentual
Kunst	10	23,3
Literatur	7	16,3
Musik	6	14,0
Philosophie	5	11,6
Psychologie	5	11,6
Medizin	3	7,0
Soziologie	2	4,7
Theater	2	4,7
Architektur	1	2,3
Pädagogik	1	2,3
Physik	1	2,3
Summe	*43*	*100*

Disziplinenverteilung beim Kongress 1913		
absolut	prozentual	
13	19,7	Philosophie
11	16,7	Kunst
9	13,6	Psychologie
8	12,1	Musik
7	10,6	Literatur
4	6,1	Geschichte / Archäologie
4	6,1	Theater
3	4,5	Pädagogik
2	3,0	Medizin
1	1,5	Botanik
1	1,5	Chemie
1	1,5	Jura
1	1,5	Physik
1	1,5	Zeitungswissenschaft
66	*100*	*Summe*

Tabelle 2: Verteilung der Disziplinen in der Vereinigung und beim Kongress 1913

[27] ZfÄsth 8, 1913, S. 95.

Die Tabelle 2 zeigt im linken Bereich die Disziplinenverteilung unter den Mitgliedern der Vereinigung, im rechten Bereich jene der Vortragenden beim Ästhetik-Kongress 1913. Da einige Teilnehmer mehrere Disziplinen vertreten, waren Mehrfachnennungen möglich. Auf die Darstellung, wer genau welche Disziplinen vertritt, wird aus Platzgründen verzichtet. Die Disziplinen sind nach absteigender Häufigkeit gereiht.

In der Vereinigung dominiert die Kunst (im Sinne von bildender Kunst), gefolgt von Literatur und Musik. Erst an vierter Stelle stehen die Philosophie und die Psychologie. Der von Dessoir proponierte Primat dieser Disziplinen ist hier nicht festzustellen. Beim Kongress hingegen wird er sichtbar: Die Philosophie steht an der Spitze, an zweiter Stelle folgt die Kunst, an dritter die Psychologie. An vierter und fünfter Stelle folgen, etwa gleich stark vertreten, Musik und Literatur. Die Gegenüberstellung der Disziplinenverteilung in der Vereinigung und beim Kongress macht deutlich, wie die Philosophie erst im Laufe der Jahre von der erklärten zur tatsächlichen Leitdisziplin der allgemeinen Kunstwissenschaft avanciert. Der Dialog der Wissenschaften und Künste wird zunehmend von einer dominierenden Philosophie angeleitet.

Betrachtenswert – gerade vor dem Hintergrund gegenwärtiger Debatten um *practice-based research* und künstlerische Forschung – ist auch die Bestrebung, neben den Vertretern der Wissenschaften auch theoretisch interessierte Künstler und Kritiker in die Diskussion mit einzubeziehen. Sowohl in der Vereinigung als auch beim Kongress waren sowohl Künstler als auch Kritiker vertreten. Tabelle 3 zeigt ihre Verteilung.

	Wissenschaftler		Künstler		Kritiker	
	absolut	prozentual	absolut	prozentual	absolut	prozentual
Vereinigung	34	79,1	5	11,6	4	9,3
Kongress	57	86,4	7	10,6	2	3,0

Tabelle 3: Verteilung von Wissenschaftlern, Künstlern und Kritikern in der Vereinigung und beim Kongress

Die Grenze zwischen Wissenschaft und Kritik ist naturgemäß fließend. Zum Teil ist ein und dieselbe Person in unterschiedlichen Bereichen tätig. Aus diesen Gründen waren hier Mehrfacheinträge möglich. Wiewohl die Tabelle 3 präzise Gewichtungen suggeriert, kann sie für mehr als eine tendenzielle Betrachtung nicht herangezogen werden. Dennoch sind in der Tabelle das Übergewicht und die Dominanz der Wissenschaftler deutlich sichtbar.

Es ist davon auszugehen, dass Dessoirs Wunsch nach Integration von künstlerischer Praxis in die Wissenschaft unter den Zeitgenossen, auch seitens der Künstler selber, nicht unumstritten war. Exemplarisch dafür sei auf den Brief von Richard Dehmel (1863-1920) an Dessoir vom 27. März 1913 verwiesen, in dem jener ausführlich begründet, warum er die Einladung zur aktiven Teilnahme am Kongress ablehnt:

> „Nach meinen paar sicheren Beobachtungen glaube ich, daß sich gerade die Entstehung des Kunstwerks niemals wissenschaftlich wird klarstellen lassen; aber vielleicht der Wirkungsvorgang, und über den hat der Künstler als Künstler nicht mitzureden. Obendrein habe ich eine Abneigung gegen alle analytische Selbstbetrachtung, sogar gegen alles Autobiographische, auch im rein deskriptiven Sinne; sobald der Dichter sich wissenschaftlicher Wahrheit befleißigt, wird er unwillkürlich zum Lügner und Fälscher [...]. Übrigens wird außer Scholz und Wassermann sicher auch Spitteler fähig sein, auf der Versammlung mitzureden. Ich halte ihn von den heutigen Dichtern für die theoretisch am meisten begabte und geschulte Persönlichkeit [...]“.[28]

Dehmels Antwort lässt darauf schließen, dass Dessoir in seiner Anfrage neben Dehmel selber auch Wilhelm von Scholz (1874-1969) und Jakob Wassermann (1873-1934) als mögliche Referenten genannt hat. Scholz wird schließlich beim Kongress auch seinen Vortrag *Schaffen des dramatischen Dichters* halten,[29] Wassermann und Carl Spitteler (1845-1924) treten nicht auf.Die Überschriften der obersten Ordnung sollten mit der Formatvorlage „Überschrift 2“ formatiert werden, die folgende Hierarchiestufe entsprechend mit „Überschrift 3“. Wenn Sie nicht wünschen, dass die Überschriften automatisch nummeriert werden, verwenden Sie bitte die alternativen Formatvorlagen, die zusätzlich mit „(ohne Nummer)“ gekennzeichnet sind.

Der *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1913)

Eine erste Spur zur Initiierung des *Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, der 1913 in Berlin stattfand, findet sich in der Sitzung der Vereinigung vom 14. Mai 1912. Dessoir lud die Vorstandsmitglieder ein, „sich darüber zu unterrichten, ob in weiteren Kreisen die Neigung bestehe, eine Aussprache über Fragen der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft durch Abhaltung eines Kongresses herbeizuführen.“[30] Einen Monat später, in der Sitzung vom 18. Juni 1912, verlas Dessoir den Entwurf eines Rundschreibens, das das Interesse an dem Kongress sondieren sollte. Die Meinungen der Mitglieder zu Dessoirs Kongress-Vorhaben

[28] Dehmel an Dessoir, Blankenese bei Hamburg, 27. März 1913, 1 Bl., Geheimes Staatsarchiv Berlin-Dahlem, Sig. VI. HA Nl Dessoir, Nr. 27.

[29] ZfÄsth 8, 1913, S. 464.

[30] ZfÄsth 8, 1913, S. 601.

waren „geteilt, doch entschied sich die Mehrheit dafür, daß die Umfrage [...] auf Kosten der Vereinskasse veranstaltet werden sollte."[31]

Am 22. Oktober 1912, zu Beginn des Wintersemesters, berichtete Dessoir über die Antworten auf sein Rundschreiben: „Von diesen lauten 55 zustimmend, 31 ablehnend und 16 unbestimmt." Dessoir plädierte für die Abhaltung des Kongresses, der „ein deutscher Kongreß mit Hinzuziehung ausländischer Gelehrter" sein und in Berlin stattfinden solle. Da allerdings „sowohl im Vorstande wie unter den übrigen Mitgliedern eine ansehnliche Minorität gegen das Unternehmen" war, habe nicht die Vereinigung der Kongressveranstalter zu sein, sondern ein Arbeitsausschuss, der sich – so Dessoirs Wunsch – aus dem Kreise der Vereinigung rekrutiere. Die Vereinigung erklärte sich dazu bereit, den Kongress „mit ihren Mitteln zu unterstützen."[32]

Der Arbeitsausschuss bestand aus Dessoir, von Allesch, den Kunsthistorikern Curt Glaser (1879-1943) und Oskar Wulff (1854-1946) und dem Musikwissenschaftler Werner Joachim Wolffheim (1877-1930).[33] Bis auf Wolffheim traten alle diese Personen in der Vereinigung mit einem Vortrag in Erscheinung und waren demnach mit größter Wahrscheinlichkeit Mitglieder. Dessoir, von Allesch und Wulff waren im Jahre 1912 Vorstandsmitglieder, nicht aber Glaser und Wolffheim. Dass die übrigen Vorstandsmitglieder des Jahres 1912, Julius Hart, Max Herrmann, Leopold Schmidt, Alfred Vierkandt und Heinrich Wölfflin, sich nicht im Arbeitsausschuss engagierten, kann unter den gegebenen Umständen als Vorbehalt des Vorstandes gegen das Kongress-Vorhaben gewertet werden.

Im Herbst 1912 lud Dessoir zum Kongress. Knapp 70 Themenvorschläge gingen daraufhin ein: Namen und Titel der Vorschläge wurden in der Zeitschrift veröffentlicht.[34] 49 Personen hielten 1913 auf dem Kongress schließlich einen Vortrag. Lediglich acht davon waren in den Jahren davor in der Vereinigung mit einem Vortrag in Erscheinung getreten. Davon ausgehend, dass 28 von den 55 Mitgliedern der Vereinigung namentlich bekannt sind, also etwa die Hälfte, lässt sich hypothetisch hochrechnen, dass 16 – also lediglich etwa ein Drittel – der 49 Kongressredner Mitglieder der Vereinigung gewesen sein könnten. Dieses Verhältnis macht deutlich, dass der Kongress keinesfalls eine Vereinsveranstaltung war. Noch deutlicher wird diese These, wenn man in Betracht zieht, dass vier Themenvorschläge aus dem Mitgliederkreis der Vereinigung nicht zum Kongress angenommen wurden: Es handelt sich um die Beiträge von Julius Bab, Alfred Guttmann, Helene Herrmann und Richard Müller-Freienfels.

---

[31] ZfÄsth 8, 1913, S. 603.
[32] Ebd.
[33] ZfÄsth 8, 1913, S. 94.
[34] ZfÄsth 8, 1913, S. 288-290, S. 462-465.

Der *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* fand vom 7. bis 9. Oktober 1913 im Aulagebäude der Berliner Universität statt. Am Abend des 6. Oktober wurde der Kongress eröffnet: Zahlreiche politische und wissenschaftliche Vertreter sprachen Grußworte, unter ihnen auch der Berliner Bürgermeister Georg Reicke (1863-1923) und der Rektor der Berliner Universität Wolf Wilhelm Graf von Baudissin (1847-1926). Dessoir hob laut *Vossischer Zeitung* in seiner Eröffnungsrede den „Objektivismus" und die Bestimmung von „Gesetzmäßigkeiten" als Ziele hervor,[35] der finnische Philosoph Kaarle S. Laurila bezeichnete den Kongress in seiner Grußbotschaft „als einen Protest gegen die Verdummung, gegen die Spezialisierung".[36]

Der Kongress hatte 525 Teilnehmer[37] und er war ein wissenschaftliches und gesellschaftliches Ereignis in der Tradition der Berliner Kongresskultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das *Berliner Tageblatt* und die *Vossische Zeitung* berichteten täglich über seinen Verlauf. Beim Festbankett im Hotel Adlon am Abend des letzten Kongresstages sprach Dessoir laut *Vossischer Zeitung* zu den 200 geladenen Gästen:

> „‚Gesagt werden muß', so führte Professor Dessoir aus, ‚daß diejenigen sich in einem Irrtum befinden, die da glauben, sie seien auf einem Kongreß von Vertretern einer bestimmbaren und anerkannten Wissenschaft gewesen. Die Eigentümlichkeit dieser Zusammenkunft lag gerade darin, daß aus sonst getrennten und anderweitig verbundenen Gebieten eine neue Synthese geschaffen worden ist. Eine natürliche Wirkungseinheit wissenschaftlicher Bestrebungen ist hier zum ersten Male in die Erscheinung getreten [...]. Denken Sie an die merkwürdige Organisation der Tagung zurück! Der Kongreß war weder international im eigentlichen Sinne, noch eine rein deutsche Angelegenheit. Wir haben geglaubt, nur die deutsche Sprache als Verhandlungssprache ansetzen zu dürfen, um in aller Bescheidenheit und dennoch deutlich zu zeigen, daß die neue Bewegung von deutschen Gelehrten ausgegangen ist. Und wir haben trotzdem die große Freude gehabt, ungemein viele und ausgezeichnete fremdländige Gäste bei uns zu sehen! ‘"[38]

Der Kongress entfaltete eine unerwartete Dynamik. Noch bei der geschäftlichen Sitzung während des Kongresses wurde ein „Ständiger Ausschuss" gebildet: Dessoir sollte bis zum 1. Januar 1920 den Vorsitz führen, Wulff und Wolffheim wurden zu den zwei Schriftführern ernannt. Auch ein „Österreichischer Ortsausschuss" wurde gebildet, der 1915 den nächsten Kongress in Wien ausrichten sollte. Die *Zeitschrift für Ästhetik* berichtet stolz und lapidar: „Von den dem Kongreß vorliegenden Einladungen wurde eine nach Wien für 1915, eine nach Paris für 1917 angenommen."[39] Doch zu diesen beiden Kongressen kam es wegen des Ersten Weltkriegs nicht.

---

[35] Vossische Zeitung vom 8.10.1913.
[36] Vossische Zeitung vom 7.10.1913.
[37] ZfÄsth 9, 1914, S. 111.
[38] Vossische Zeitung vom 10.10.1913.
[39] ZfÄsth 9, 1914, S. 111.

Einen weiteren Ästhetik-Kongress gab es erst wieder 1924 in Halle, „aber weder dieser in Halle tagende Kongreß", urteilte Dessoir in seinem *Buch der Erinnerungen*, „noch die späteren haben – trotz ausgezeichneter Leistungen – die quellende Fülle des ersten erreicht."[40] Nach Halle folgten Ästhetik-Kongresse 1930 in Hamburg unter dem Vorsitz des Dessoir-Schülers Ernst Cassirer[41] und 1937 in Paris unter dem Vorsitz von Victor Basch.[42] 1923 wurde die *Vereinigung* wiedergegründet, nun unter dem Namen *Gesellschaft für ästhetische Forschung*.[43] Doch die Dynamik der *Vereinigung* vermochte die neue *Gesellschaft* nicht mehr zu erreichen.
Dessoir, 1933 aus Altersgründen emeritiert, wurde im Februar 1936 vom Rektor der Berliner Universität die Lehrbefugnis entzogen, da er „jüdischer Mischling zweiten Grades" war, im März 1936 wurde ihm die Lehrbefugnis wieder zurückgegeben.[44] 1938 wurde Dessoir aus der Philosophischen Fakultät der Berliner Universität ausgeschlossen.[45] 1943 verließ er gemeinsam mit seiner Frau Susanne geb. Triepel (Sängerin, 1869-1953) Berlin und ließ sich in Königstein im Taunus nieder, wo er 1947 im Alter von 80 Jahren starb. 1955 wurde die *Gesellschaft für ästhetische Forschung* vom Amtsgericht Berlin-Charlottenburg „als tatsächlich nicht mehr bestehend von Amtswegen gelöscht". Neben dieser Eintragung steht der handschriftliche Vermerk: „seit 1936 nicht gewählt | Die Vorsitzenden sind in Berlin nicht bekannt".[46]

Die allgemeine Kunstwissenschaft und ihre Wirkungslosigkeit

Die Kooperation unterschiedlicher Disziplinen in Fragen der Ästhetik, aber auch die Einbeziehung theoretisch versierter Künstler ist ein zentrales integrierendes Moment in den Bestrebungen der *Vereinigung für ästhetische Forschung* und auf dem *Kongreß für Ästhetik*. Die programmatische Theorie hinter diesen Bestrebungen ist

---

[40] Dessoir 1946 (wie Anm. 12), S. 40.

[41] Zur Beziehung zwischen Cassirer und Dessoir vgl. Birgit Recki: Die Fülle des Lebens – Ernst Cassirer als Ästhetiker, in: Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre ‚Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft', Sonderheft 8 der ZfÄsth, hg. v. Josef Früchtl u. Maria Moog-Grünewald, unter Mitarbeit v. Philipp Theisohn. Hamburg 2007, S. 225-239, bes. S. 225-229.

[42] Zur Rolle Victor Baschs im deutsch-französischen Kulturtransfer vgl. Céline Trautmann-Waller: Victor Basch. L'esthétique entre la France et l'Allemagne, in: Revue de Métaphysique et de Morale 2, 2002, S. 227-240.

[43] Anders als für die „Vereinigung für ästhetische Forschung" ist das amtliche Vereinsarchiv der „Gesellschaft für ästhetische Forschung" überliefert: Landesarchiv Berlin, Sig. LAB B Rep. 042, Nr. 26654 (=Vereinsregisternummer Amtsgericht Charlottenburg: 94 V.R. 4395 / 55).

[44] Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin, Sig. UK-Pers. D 53, Dessoir, Prof. Dr. Max, Bd. 1, Bl. 38-39.

[45] Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin, Sig. UK-Pers. D 53, Dessoir, Prof. Dr. Max, Bd. 2-3, passim.

[46] Landesarchiv Berlin, Sig. LAB B Rep. 042, Nr. 26654 (=Vereinsregisternummer Amtsgericht Charlottenburg: 94 V.R. 4395 / 55), Bl. 57.

die allgemeine Kunstwissenschaft. Deren Ansätze fasst der Kunsthistoriker Oskar Wulff im Anschluss an den Kongress zusammen:

> „Der Grundgedanke dieses Kongresses [...] war der Zusammenschluß derjenigen Wissenschaften, welche es mit irgend einer Art des Kunstschaffens zu tun haben, mit einer objektivistisch gerichteten Ästhetik, – einer Ästhetik, die sich von deduktiver Begriffsspekulation ebenso fernhält wie von unsachlicher Schöngeisterei, vielmehr von den künstlerischen Gegebenheiten ausgeht. Ihr Endziel kann nur darin bestehen, daß sie im Bunde mit der Psychologie, sowohl der rein deskriptiven wie der experimentellen, die ästhetischen Werturteile einerseits aus der psychischen Organisation des Menschen [...], andererseits aus den objektiven Verhältnissen der Gegenstände dieser Urteilsweise zu erklären und auf Kategorien zurückzuführen sucht. Sie bemüht sich, eine Systematik der ästhetischen Tatbestände, Begriffe und empirischen Gesetze (nicht aber dogmatischen Normen) von den verschiedenen Kunstgebieten her zu gewinnen. [...] Die Trennungslinie zwischen beiden Disziplinen ist weder theoretisch noch praktisch haarscharf zu ziehen. Die allgemeine Kunstwissenschaft mündet in die Ästhetik ein, hat ohne sie keinen Abschluß, diese ohne jene keinen rechten Anfang."[47]

In diesem Abschnitt werden wichtige Ansätze skizziert: Systematik und Objektivismus, Empirie und Positivismus.[48] Auf der Seite des Kunstwerks steht ein phänomenologischer Ansatz im Vordergrund, der die Merkmale des Werkes zu erfassen sucht, auf der Seite des Rezipienten ein wirkungspsychologisches Verständnis, das das Ästhetische aus der psychischen Disposition des Menschen erklärt. Als zielführend gilt das Experiment im Laboratorium.[49] Gefordert werden komparatistisches Arbeiten und das Bemühen, Natur- und Geisteswissenschaften nicht voneinander abzugrenzen; abgelehnt werden jedoch eine spekulative Einfühlungsästhetik und eine biografistische Betrachtung künstlerischen Schaffens.

Die Konturierung dessen, was zeitgenössisch unter allgemeiner Kunstwissenschaft verstanden wurde, hat bislang Wolfhart Henckmann am genauesten unternommen.[50] Er betont, dass Dessoir selber kein ausgereiftes Theoriegebäude hinterlassen hat, „seine Leistung bestand in kaum mehr denn in der Erstellung des gedanklichen Koordinatennetzes [...]. Doch gerade die gedankliche Organisation der Problemkreise machte Schule [...]"[51] Als den wichtigsten Theoretiker der allgemeinen Kunstwissenschaft sieht Henckmann Emil Utitz (1883-1956), als wichtige

---

[47] Oskar Wulff: Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, in: Zeitschrift für Ästhetik 9, 1914: S. 556-562, hier S. 556.

[48] Zur Rolle des Positivismus in der Übergangsperiode des Fin de Siècle vgl. den unveröffentlichten Aufsatz von Tom Kindt und Hans-Harald Müller: Historische Wissenschaften – Geisteswissenschaften.

[49] Vgl. Theodor Ziehen: Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik, in: ZfÄsth 9, 1914, S. 16-46. Vgl. auch die Zusammenfassung des Vortrags „Ästhetische Laboratoriumsexperimente auf dem Gebiet der Malerei und Poesie" von Hugo Münsterberg in: ZfÄsth 7, 1912, S. 451: „Die Ästhetik ist dasjenige Gebiet der Gefühlspsychologie, in das die experimentelle Methode am tiefsten eindringen kann, weil im Gegensatz zu anderen Gefühlserlebnissen das ästhetische Erlebnis auch im Laboratoriumsexperiment beinahe seine volle Intensität behält."

[50] Henckmann 1985 (wie Anm. 2), S. 273-334.

[51] Ebd., S. 289.

Vorläufer Hermann Hettner (1821-1882), Konrad Fiedler (1841-1895) und Hugo Spitzer (1854-1937).[52]

Die allgemeine Kunstwissenschaft war ein empirisches und formalistisches Programm, das – anders etwa als der russische Strukturalismus oder die Prager Schule – keine wirkungsmächtige Entfaltung erfahren durfte. Gründe dafür waren die deutsche Geistesgeschichte und die antipositivistische Orientierung der 1920er Jahre, das Dritte Reich und später, vor allem ab den 1970er Jahren, die rigorose Tabuisierung positivistischer Verfahren in der Ästhetik. Henckmann nennt als weitere Gründe für die gebrochene Rezeptionsgeschichte eine „Doppelgesichtigkeit" der allgemeinen Kunstwissenschaft, d.h. ihre Diskrepanz zwischen theoretischer Fundierung und wissenschaftspraktischer Anwendung, als weiteres Hindernis nennt er misslungene Institutionalisierungsbestrebungen.[53] All dies hat die Spuren der allgemeinen Kunstwissenschaft verwischt.

Der Beginn der Geschichte der empirischen, strukturalistischen Kunsttheorie wird in Deutschland meist mit der Kybernetik der 1950er und 1960er Jahre angesetzt. In Wirklichkeit aber beginnt diese Geschichte – spätestens – im Umfeld der *Vereinigung für ästhetische Forschung*. „So wird man", mit Henckmann, „sagen dürfen, daß die [allgemeine Kunstwissenschaft] zwar kaum explizit rezipiert worden ist, wohl aber incognito in der wissenschaftlichen Diskussion nachwirkt."[54]

[52] Ebd., bes. S. 282-291.
[53] Ebd., S. 329.
[54] Ebd., S. 334. Als Beispiel nennt Henckmann nicht die Kybernetik, sondern Roman Ingarden.

Zur Genealogie der werkimmanenten Interpretation

Hans-Harald Müller

Die Konzeption der ‚werkimmanenten Interpretation'

Mein Beitrag zielt auf eine wissenschaftshistorische Rekonstruktion der werkimmanenten Interpretation im Kontext der interdisziplinären Ästhetik-Diskussionen um 1910 und auf ein paar Schlussfolgerungen, die sich aus ihr ergeben. Bevor ich auf die Geschichte eingehe, muss ich jedoch knapp umreißen, was ich unter dem Begriff der ‚werkimmanenten Interpretation' verstehe. Dabei kann ich mich kurz fassen, denn mit Werner Strubes Untersuchungen zur *Struktur der Stilinterpretation*[1] und Lutz Dannebergs Aufsatz *Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation*[2] liegen ausgezeichnete analytische Rekonstruktionen des Programms in den Versionen von Emil Staiger und Wolfgang Kayser vor.

Die Konzeption der werkimmanenten Interpretation besteht aus zwei grundlegenden Annahmen; zum einen aus orientierenden Annahmen über den Gegenstand der Theorie, nämlich die literarischen Texte, zum anderen aus methodologischen Vorstellungen darüber, wie diese Texte zu interpretieren sind. Der Gegenstand ist nach der Theorie ausgezeichnet durch seinen ästhetischen Charakter. Dieser stellt das Ziel der Interpretation dar und zwar – nach der Formulierung von Danneberg – „als ein Bündel von Maximierungsannahmen zur Orientierung der

1 Vgl. Werner Strube: Zur Struktur der Stilinterpretation, in: DVjs 53, 1979, S. 567-579.

2 Lutz Danneberg: Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation, in: Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945, hg. von Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt am Main 1996, S. 313-344.

Interpretation"[3], als Konvergenzpunkt möglichst aller bedeutungsträchtigen stilistischen Einzelzüge des Textes. Auf die Ermittlung dieses Konvergenzpunktes ist die Methodologie der Textinterpretation ausgerichtet. Eine der Regeln aus dieser Methodologie – es ist bekanntlich die in der Rezeption umstrittenste[4] – betrifft die Berücksichtigung des Kontextes. Da das Kontextwissen neben dem Wissen über den zu interpretierenden Text selbst eine Möglichkeit enthält, den ästhetischen Charakter des Textes zu optimieren, ist der Kontext, dies haben Staiger und Kayser stets hervorgehoben, aus heuristischen Gründen obligatorisch zu berücksichtigen – ob und wie das Ergebnis der Kontextuntersuchung aber in die Interpretation einbezogen wird, hängt allein davon ab, ob es den ästhetischen Charakter des Textes zu steigern vermag oder nicht.

Bei dieser rudimentären Klärung, die selbstverständlich zahlreiche Fragen aufwirft,[5] muss ich es hier bewenden lassen, weil ich mich sogleich der Geschichte der werkimmanenten Interpretation zuwenden will. Dass diese Interpretationsrichtung eine beträchtliche Vorgeschichte besitzt, ist in der Geschichte der Literaturwissenschaft seit längerem bekannt;[6] unbekannt war, wie weit diese Vorgeschichte zurückreichte. Ähnlich wie schon Emil Staiger[7] und Günther Müller[8] wollte Erik Lunding 1965 die „das Einzelkunstwerk isolierende Interpretationskunst, die in der Nachkriegszeit als die Krone der Literaturwissenschaft betrachtet wurde"[9], bis in die ersten Jahre des Dritten Reiches zurückverfolgen, und Wilhelm Vosskamp konstatierte 1990:

> „Bei der ‚werkimmanenten Interpretation', die in den fünfziger Jahren dominierte (vgl. Emil Staiger, Wolfgang Kayser), handelt es sich um keine neue literaturwissenschaftliche Richtung und Methode, sie ist vielmehr seit Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1931) in der Tradition der Phänomenologie und einer ästhetisch orientierten Kunstwissenschaft angelegt."[10]

[3] Ebd. S. 316.

[4] Vgl. ebd. S. 313-315.

[5] Auf einige Probleme geht Danneberg 1996 (wie Anm. 2), S. 319-329, ein.

[6] Horst Enders, der Herausgeber des Bandes „Die Werkinterpretation" in der Reihe „Wege der Forschung", meinte 1967, seine Dokumentation ließe „mit der Darlegung ihrer Auswahlprinzipien auch die eines historischen Grundrisses erwarten"; diese aber meinte er, „schuldig bleiben zu dürfen". Die Werkinterpretation, hg. v. Horst Enders. Darmstadt 1967 (= Wege der Forschung Band 36), S. VII.

[7] Vgl. Emil Staiger: Die Kunst der Interpretation, in: Neophilologus 35, 1951, S. 1-15, S. 1.

[8] Günther Müller: Über das Zeitgerüst des Erzählens. Erich Rothacker zum 60. Geburtstag, in: DVjs 24, 1950, S. 1-31, S. 3.

[9] Erik Lunding: Literaturwissenschaft, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin ^{2}1965, S. 195-212, S. 206; vgl. Danneberg 1996 (wie Anm. 2), S. 342.

[10] Wilhelm Vosskamp: Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft. Thesen zur Geschichte der Literaturwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Die sog. Geisteswissenschaften. Innenansichten, hg. von Wolfgang Prinz und Peter Weingart. Frankfurt a. M. 1990, S. 240-247, S. 242. – Auf den Zusammenhang der „werkimmanenten Stilanalyse" mit der „Reaktion gegen den allgewaltigen Positivismus des späten 19. Jahrhunderts" und die Führungsrolle der Kunstgeschichte hatte 1968 bereits

Wie sich noch zeigen wird, ist Vosskamps Hinweis auf eine ästhetisch orientierte Kunstwissenschaft einschlägiger als die auf die Ingarden-Rezeption.[11] Am weitesten in die Geschichte der Literaturwissenschaft führt ein Hinweis von Lutz Danneberg zurück,[12] der auf zwei Aufsätze August Hermann Kobers aufmerksam macht, die in der Tat als Vorläufer des werkimmanenten Interpretationsprogramms zu lesen sind. Da nun aber August Hermann Kober in den Annalen der Wissenschaftsgeschichte der Literaturwissenschaft ebenso unbekannt ist wie der Kontext, in dem seine Arbeiten entstanden sind, werde ich mich seinen Arbeiten gewissermaßen aus dem Rücken der Geschichte nähern, indem ich auf ihre Vorläufer eingehe.

Positivismus-Kritik und Kunsterziehungsbewegung

Zur Kontextualisierung all jener Bestrebungen, die für eine Autonomie und eine immanente Interpretation des Kunstwerks eintraten, ist es sinnvoll, auf die breite Strömung der Positivismus-Kritik zurückzugehen, die sich seit Ende der 1880er Jahre der Ideen Nietzsches, Lagardes und Langbehns bemächtigte – eine Bewegung, die sich außerhalb der Universitäten formierte und in zahlreichen, häufig miteinander zusammenhängenden Reformbewegungen artikulierte.[13] Eine dieser Reformbewegungen, nämlich die Kunsterziehungsbewegung, möchte ich im Folgenden genauer in den Blick nehmen. Beginn und Ende dieser Bewegung werden gemeinhin mit den Jahreszahlen 1890 und 1905 umrissen. Das Feindbild der Kunsterziehungsbewegung ist die akademische Kunstwissenschaft und der schulische Kunstunterricht, Hauptfeind ist die entstehungsgeschichtliche Interpretation der Werke, die angeblich jeden naiven Kunstgenuss verhindert. Die Kunsterziehungsbewegung bekämpfte Positivismus, Biographismus[14] und Psychologismus[15]

Jost Hermand hingewiesen: Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft. München 1968, S. 130, vgl. den Abschnitt „Der formalistische Trend", S. 130-156.

[11] Ingarden wurde zwar von Günther Müller (Über die Seinsweise von Dichtung, in: DVjs 17, 1939, S. 137-152) rezipiert, Müller aber war kein Anhänger der werkimmanenten Interpretation; ein unmittelbarer Einfluss Ingardens auf die werkimmanente Interpretation wurde bislang nicht nachgewiesen. Zur Ingarden-Rezeption vgl. Henryk Markiewicz: Das Werk Roman Ingardens und die Entwicklung der Literaturwissenschaft, in: Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, CSSR, Polen und Jugoslawien, hg. von Aleksander Flaker und Viktor Zmegac. Kronberg/Taunus 1974, S. 221-246.

[12] Vgl. Danneberg 1996 (wie Anm. 2), S. 329.

[13] Vgl., um nur ein Beispiel zu geben, Johannes Richter: Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens. Als Kulturproblem der Gegenwart nach Hauptgesichtspunkten dargestellt. Leipzig 1909 (= Diss. Phil. Leipzig), S. 7: Die Kunsterziehungsbewegung „ist keine Erfindung der Kathederpädagogen, kein Experiment der Methodiker; sie ist nicht der geistreiche Einfall dieses oder jenes bedeutenden Menschen, sondern sie ist ein Kulturproblem im umfassendsten Sinne, das notwendig und organisch aus tausend feinen Würzelchen emporwächst." Vgl. auch S. 172.

[14] Zum Biographismus in der Literaturwissenschaft vgl. Tom Kindt und Hans-Harald Müller: Was war eigentlich der Biographismus – und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung, in: Autor-

gleichermaßen; sie war zu der Auffassung gelangt, dass die „kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Unterweisung die ästhetische Kultur, statt sie zu fördern, tief geschädigt hat“[16]; sie wendet sich zugleich gegen die normative Ästhetik und die Kunstkritik der Zeit – kurz gegen alles, was eine vorurteilslose Kunstbetrachtung beeinträchtigt. Ziel der Bewegung war es, „jedes Kunstwerk aus sich heraus zu verstehen, ihm unbefangen, also ohne kunsthistorisches Vorwissen, entgegenzutreten“[17]. Alfred Lichtwark, spiritus rector der Bewegung und Direktor der Hamburger Kunsthalle forderte: „Wir brauchen ein lebendiges Erfassen und Eindringen, und das erreicht man nicht durch kühle Objectivität oder Wissenschaftlichkeit.“[18] Die Forderungen der Kunsterziehungsbewegung stießen auch in der Kunstwissenschaft selbst auf Resonanz – kein Geringerer als Heinrich Wölfflin schrieb einen populären Beitrag *Über kunsthistorische Verbildung*[19]. In einer Untersuchung über *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland* heißt es:

> „Vor allem die ästhetisch orientierte Kunstwissenschaft der Jahrhundertwende hat entscheidend dazu beigetragen, daß die Vorstellung vom voraussetzungslosen Aneignen von Kunst Beifall finden konnte; diese Richtung tritt in den folgenden Jahren in den Hintergrund und wird von Theorien abgelöst, die formal und stilgeschichtlich orientiert sind und die objektive Erscheinungsseite der Kunst analysieren.“[20]

Der allgemeine gesellschaftliche Erfolg der Kunsterziehungsbewegung bestand mithin in der Aufwertung der künstlerischen Erziehung und der Erziehung zum Kunstgenuss auf Kosten der Kunstgeschichte; im akademischen Bereich entsprach dieser Umwertung nach der Jahrhundertwende gleichwohl eine institutionelle Aufwertung der Kunstgeschichte als Disziplin sowie eine immer stärkere Identifikation der Kunst mit ihren formalen Merkmalen.[21]

---

schaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering. Stuttgart, Weimar 2001 (= Germanistische Symposien XVI), S. 355-375.

[15] Eine Untersuchung zur Verwendung des Begriffs in Kunst- und Literaturwissenschaft kenne ich nicht, zur Philosophie vgl. Matthias Rath: Der Psychologismusstreit in der deutschen Philosophie. Freiburg/München 1994.

[16] Richter 1909 (wie Anm. 13), S. 45.

[17] Hans Pfräffcke: Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks. Hildesheim 1986 (= Studien zur Kunstgeschichte. Band 37), S. 56.

[18] Ebd., S. 143.

[19] In: Die neue Rundschau 20, 2, 1909, S. 572-576, S. 575: „Daß aber diese [scil. künstlerischen] Hauptprobleme der bildenden Kunst so sehr verdunkelt werden konnten, das eben nenne ich kunsthistorische Verbildung. Was vom Porträt gilt, gilt genauso von einer Erzählung, von einer Landschaft.“

[20] Peter Joerissen: Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871-1918. Köln, Wien 1979 (= Dissertationen zur Kunstgeschichte 10), S. 267/68.

[21] Vgl. ebd., S. 224.

Kaum beachtet wurde in der Vergangenheit, dass die Kunsterziehungsbewegung sich keinesfalls auf die bildende Kunst beschränkte,[22] sondern sich neben der musikalischen auch der literarischen Erziehung widmete. Den Niedergang der letzteren hatte nach Ansicht der Bewegung die „Philologie“ verschuldet:

> „Der Begriff des literarischen Kunstwerks war in der Tat innerhalb der Schulmauern mit geringen Ausnahmen verloren gegangen: nicht nach Übermittelung literarästhetischer Werte, sondern nach Aufzeigung des gedanklichen oder ethischen Inhalts, des Grundgedanken des Gedichtes, trachtete man. Das Zerlegen, Zergliedern, Zerpflücken und Zerklären galt als gute Methode für die Behandlung dichterischer Werke, und der feine Geist des Ganzen verflog darüber.“[23]

Für die Behandlung der Poesie im Unterricht wurde die Forderung aufgestellt: „Das Gedicht will sein Recht als poetisches Kunstwerk, das dazu bestimmt ist, zum ästhetischen Genießen zu führen, und sich dagegen wehrt, als Unterlage für alle möglichen Übungen [....] und als Stoff zu Gedächtnisübungen mißbraucht zu werden.“[24]

Der zweite Kunsterziehungstag, der unter prominenter Beteiligung im Oktober 1903 in Weimar stattfand, widmete sich ausschließlich der literarischen Erziehung. Nachdem Stephan Waetzold, der Leiter des preußischen Mädchenschulwesens, die Parole zur „Rettung der Poesie aus der Umklammerung durch die Pedanten“[25] ausgegeben hatte, waren die anschließenden Debatten stets in Gefahr, in ein populistisches antihistorisches und antiwissenschaftliches Fahrwasser zu geraten. Während Schriftsteller wie Otto Ernst und Kritiker wie Heinrich Hart den Literaturunterricht ganz auf das Nacherleben und den künstlerischen Genuss literarischer Werke beschränken wollten, nahm der Germanist, Philosoph und Pädagoge Rudolf Lehmann eine vermittelnde Stellung ein. Lehmann beklagte zwar, dass auf den Universitäten „gegenwärtig so gut wie nichts für die eigentliche Vorbildung zum deutschen Unterricht“[26] geschähe und dass sich im Literaturunterricht der Schule ein „philologisches Übermaß“[27] an Sacherklärungen breit mache, aber er wehrte sich standhaft gegen die „Einseitigkeit anzunehmen, daß die Literaturstunden in

---

22 Eine Ausnahme ist Gisela Wilkending: Volksbildung und Pädagogik ‚vom Kinde aus‘. Eine Untersuchung zur Geschichte der Literaturpädagogik in den Anfängen der Kunsterziehungsbewegung. Weinheim und Basel 1980.

23 Richter 1909 (wie Anm. 13), S. 196, vgl. auch S. 45.

24 Ebd., S. 198.

25 Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des zweiten Kunsterziehungstages in Weimar, am 9., 10., 11. Oktober 1903. Leipzig 1904, S. 24-32: Einleitende Worte des Geheimen Oberregierungsrats Professor Dr. Stephan Waetzoldt (Berlin), S. 28.

26 Ebd., S. 136-152: Das dichterische Kunstwerk in der Schule. Berichterstatter Professor Dr. Rudolf Lehmann (Berlin), S. 149.

27 Ebd., S. 143.

der Schule nur dazu dienen sollen, ästhetischen Genuß zu vermitteln“[28]. Für die Interpretation literarischer Werke im Unterricht machte er den folgenden salomonischen Vorschlag:

> „Ein wirkliches Verständnis für das Kunstwerk wird immer auf das Ganze auszugehen haben. Das Wesentliche einer jeden Schulerklärung, ganz gleich, auf welcher Stufe, muß sein, daß der Schüler das Kunstwerk, sei es klein oder groß, als ein Ganzes verstehen, erfassen und fühlen lernt. Nur soviel an Erklärung ist nötig, um dem Schüler diese Möglichkeit zu geben, nicht weniger, aber auch nicht mehr. Hier haben wir ein ziemlich genaues Kriterium.“[29]

Im Anschluss an den zweiten Kunsterziehungstag wurde unter Pädagogen, aber – soweit mir bekannt ist – nicht unter Germanisten, intensiv über die Frage diskutiert, wie literarische Werke im Unterricht zu behandeln seien. Ein Schüler des Leipziger Ordinarius Albert Köster verfasste ein zweibändiges Werk über *Kunsterziehung und Gedichtbehandlung*[30], das weitgehend auf der Linie Lehmanns lag.

All diese Dinge wären eher für eine Geschichte der Deutschdidaktik von Bedeutung, wenn sie nicht schließlich doch auf die akademische Germanistik zurückgewirkt hätten. Es war Lehmann selbst, der 1905 mit einer Publikation im *Goethe-Jahrbuch* unter dem provokativen Titel *Goethes Lyrik und die Goethe-Philologie* die Debatte in die Germanistik hineintrug. Lehmanns Beitrag, der in der Wissenschaftsgeschichte der Germanistik kaum Beachtung gefunden hat,[31] kommt gleich in mehrfacher Hinsicht eine programmatische Bedeutung zu. *Goethe-Philologie*[32] war der Titel eines programmatischen Aufsatzes von Wilhelm Scherer aus dem Jahre 1877 gewesen, *Göthe-Kult und Göthephilologie* der Titel eines 1892 publizierten polemischen Pamphlets von Friedrich Braitmaier[33], und unter dem Titel *Goethe-Philologie* wurden vom Beginn der 90er Jahre des 19. bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts die Kontroversen nicht allein um die Prinzipien der Goethe-Forschung, sondern um die der Literaturwissenschaft schlechthin ausgefochten.[34] Dass ein differenzierter Gegner der Scherer-Schule wie Lehmann seinen Beitrag im Goethe-Jahrbuch publizieren konnte, scheint ein Signal dafür zu sein, dass auch die zünftige Germanistik die seit Ende der 80er Jahre in der Publizistik ständig und auch in

---

[28] Ebd., S. 140. Vgl. auch Rudolf Lehmann: Der zweite Kunsterziehungstag, in: Monatsschrift für höhere Schulen 3 (1904), S. 481-486 und ders.: Die pädagogische Bewegung der Gegenwart. Ihre Ursprünge und ihr Charakter. München 1922, Kap. VII, S. 86-96, bes. S. 90-92.

[29] Ebd., S. 144.

[30] Vgl. Alfred M. Schmidt: Kunsterziehung und Gedichtbehandlung. Erster Band: I. Ästhetik der deutschen Dichtung. II. Behandlung der deutschen Dichtung im Unterrichte. Zweite, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. Leipzig 1911.

[31] Eine rühmenswerte Ausnahme stellt auch in dieser Hinsicht die Untersuchung dar von Hans-Martin Kruckis: „Ein potenziertes Abbild der Menschheit“. Biographischer Diskurs und Etablierung der Neugermanistik in der Goethe-Biographik bis Gundolf. Heidelberg 1995, S. 275f.

[32] Wilhelm Scherer: Goethe-Philologie, in: Im Neuen Reich 7, 1877, Heft1, S. 162-178.

[33] Vgl. [Friedrich] Braitmaier: Göthekult und Göthephilologie. Eine Streitschrift. Tübingen 1892.

[34] Anmerkungen und Material dazu bei Kindt/Müller 2001 (wie Anm. 14).

der Wissenschaft immer häufiger artikulierte Kritik[35] an der Philologie des Historismus nicht länger ignorieren konnte.

Anders als Rudolf Unger, mit dessen Beitrag über *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*[36] die Wissenschaftshistoriographie der Germanistik die geistesgeschichtliche Periode immer noch beginnen lässt, ging es Lehmann nicht in erster Linie um die allgemeine weltanschauliche und philosophische Orientierung der Literaturwissenschaft, sondern um die Textinterpretation. Zwar übt Lehmann eingangs eine moderate Kritik an Scherer und der Scherer-Schule, aber es wird schnell deutlich, dass es ihm um eine grundsätzliche Diskriminierung zweier unterschiedlicher Zugangsweisen zu literarischen Texten geht, der genetischen und der ästhetischen Interpretation, die er wie folgt abgrenzt:

> „In streng wissenschaftlichem Sinne hat die *genetische Erklärung* vielleicht die größere Tragweite; stimmt sie doch zusammen mit der psychologisch und historisch gerichteten Ästhetik der Gegenwart. Die ästhetische Interpretation steht dafür unmittelbar im Dienste der Kunst und des künstlerischen Verständnisses, und unwürdig der Wissenschaft ist ein solcher Dienst gewiß nicht, am wenigsten einer Wissenschaft, die mit recht den Anspruch darauf erhebt, Führerin und Lehrerin der Nation zum Verständnis und zur Würdigung ihrer großen Dichter zu sein.“[37]

Lehmann lässt keinen Zweifel daran, dass er die letztere für die einzige dem literarischen Gegenstand angemessene Interpretation hält:

> „Die genetische Erklärung ist in gewissem Sinne dem Verfahren des Künstlers entgegengesetzt: sie löst in die Bestandteile auf, was der Dichter zur Einheit geschaffen hat, und weist nach, wie diese Bestandteile nacheinander in seine Seele gekommen sind und welche Umformung sie dort erfahren haben. Sie muß mithin notwendigerweise analysieren und bleibt, soweit sie streng genetisch verfährt, am Einzelnen haften. Das Kunstwerk selbst hingegen ist eine organische Einheit, die als solche dem schaffenden Dichter vor Augen gestanden hat und seine Schöpfung im Ganzen und im Einzelnen bestimmt hat: eben die Ausprägung dieser lebendigen Einheit in Bild und Wort ist es, was wir künstlerische Intention nennen.“[38]

Eine Untergruppe der genetischen Interpretation ist nach Lehmann die biographische Interpretation, die er heuristisch für nützlich, für Interpretationszwecke indes für irrelevant hält.[39] Den Missbrauch der biographischen Methode zeigt er an ekla-

---

[35] Vgl. dazu auch Hans-Harald Müller und Tom Kindt: Nationalphilologie und ‚Vergleichende Literaturgeschichte' zwischen 1890 und 1910. Eine Fallstudie zur Konzeption der Wissenschaftshistoriographie der Germanistik, in: Stil, Schule, Disziplin. Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion (I), hg. v. Lutz Danneberg, Wolfgang Höppner, Ralf Klausnitzer. Frankfurt a. M. 2005 (= Berliner Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte. Band 8), S. 335-361.

[36] Vgl. Rudolf Unger: Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft, in: Ders.: Gesammelte Studien. Erster Band: Aufsätze zur Prinzipiengeschichte der Literaturwissenschaft. Darmstadt 1966 (= Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1929), S. 1-32.

[37] Lehmann 1904 (wie Anm. 26), S. 136f.

[38] Ebd., S. 137.

[39] Vgl. ebd., S. 139: „Allein es ist doch ein großer Irrtum, daß diese [scil. Biographischen] Momente zum Verständnis der Dichtung selbst irgend etwas Wesentliches beitragen."

tanten Beispielen aus der Goethe-Philologie, in denen Philologen Texte zu interpretieren meinten, wenn sie die (vermuteten) Vorbilder für Goethes Figuren benannten. Propagandistisch sehr geschickt demonstriert Lehmann diese „Modelljagd“ an Untersuchungen zu Goethes Lyrik von Bielschowsky und Berthold Litzmann, bevor er abschließend die Leistungsfähigkeit der genetischen und ästhetischen Interpretation am Beispiel von Goethes *Mondlied* kontrastiert, indem er Bielschowskys und Litzmanns genetischen Interpretationen gegen seine eigene ästhetische antreten lässt, die er wie folgt einleitet:

> „Wenn wir das *Mondlied* in seiner endgültigen Gestalt verstehen wollen, wie es der Intention des Dichters und dem Wesen des lyrischen Gedichts entspricht, so werden wir künstlerisch wie wissenschaftlich berechtigt, ja verpflichtet sein, uns ganz an diese zu halten und nichts hinein zu interpretieren, was nur aus der Entstehungsgeschichte oder der ersten Fassung stammt. Nur wenn sich in der abschließenden Gestalt dunkles oder unverständliches finden sollte, müßten wir auf die frühere Form oder Entwicklung zurückgreifen.“[40]

Lehmanns Interpretation zeigt dann im Detail, auf das ich hier nicht eingehen kann, „wie das Gedicht zwar aus dem allerpersönlichsten Erlebnis entstanden ist und seine erste Form gewonnen hat, sie zeigt aber auch, „wie der Künstler Goethe ‚ein leidenschaftlich Stammeln‘ mit bewußter Meisterschaft zum Kunstwerk gestaltet hat“[41]. Diese Interpretation ist nun, so scheint mir, zumindest von der Struktur her ein Vorläufer der werkimmanenten Interpretation, weil sie den literarischen Text durch seinen spezifischen ästhetischen Charakter ausgezeichnet sieht und seinen entstehungsgeschichtlichen Kontext für heuristisch relevant hält, jedoch nur insoweit er den ästhetischen Charakter des Werks erschließt.

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

Die zweite Bewegung, in der sich Bestrebungen in Richtung auf die werkimmanente Interpretation finden lassen, war die *Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*[42], die 1908 auf Initiative des Philosophen, Psychologen und Ästhetikers Max Dessoir[43] in Berlin gegründet wurde. Die Gesellschaft geht auf die 1908 gegründete *Vereinigung für ästhetische Forschung*[44] zurück; ihr Ziel war es,

---

[40] Ebd., S. 155f.

[41] Ebd., S. 158.

[42] Vgl. zu ihr die ausgezeichnete Übersicht von Wolfhart Henckmann: Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft, in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, hg. v. Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985, S. 273-324.

[43] Zu Dessoir vgl. Adolf Kurzweg: Die Geschichte der Berliner *Gesellschaft für Experimental-Psychologie* mit besonderer Berücksichtigung ihrer Ausgangssituation und des Wirkens von Max Dessoir. Diss. med. Berlin 1976, sowie Dessoirs Memoiren: Max Dessoir: Buch der Erinnerung. Stuttgart 1946.

[44] Vgl. zu ihr den Beitrag von Toni Bernhart im vorliegenden Band.

> „durch Vorträge und mündlichen Gedankenaustausch zwischen Vertretern philosophischer, historischer, ethnologischer und naturwissenschaftlicher Kunstforschung sowie theoretisch interessierten Künstlern die Anschauung über Wesen und Aufgaben der Kunst und der einzelnen Künste zu vereinheitlichen und zu vertiefen.“[45]

Diese Zielbestimmung verdeutlicht bereits, dass die Initiatoren der Gesellschaft bestrebt waren auf das rasante Tempo der Differenzierung zu reagieren, von der die Ästhetik und die mit der Kunst und den Künsten befassten Disziplinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betroffen waren. Hinter dem Ziel, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zusammenzuführen, stand die Einsicht, dass diesem Differenzierungsprozess weder die Disziplin der Ästhetik noch die der zünftigen Kunstgeschichte allein gerecht werden konnte. Dessoir verfolgte ehrgeizige theoretische Ziele im Hinblick auf die Konzeption einer *Allgemeinen Kunstwissenschaft*[46]; seine Vorschläge zu ihr gelangten indes über einen widerspruchsvollen Eklektizismus[47] nicht hinaus. Die von ihm gegründete Gesellschaft war denn auch in erster Linie eine jener typischen um die Jahrhundertwende gegründeten wissenschaftlichen Vereine, in denen Forschung, Gedankenaustausch und Geselligkeit gleichermaßen betrieben wurden. In der Zielsetzung der Gesellschaft lässt sich noch die Handschrift von Dessoirs Lehrer Wilhelm Dilthey erkennen, der auf die Differenzierung und Departementalisierung der Disziplinen mit Appellen zur Vereinheitlichung und zur Gründung von Lehrstühlen für Vergleichung der Einzelwissenschaften reagierte.[48] Die Gesellschaft und ihre Zeitschrift besaßen im Wesentlichen

> „den Charakter eines Sammelbeckens von Fragestellungen, die von einzelnen Wissenschaften zwar aufgeworfen und behandelt worden waren, in ihrer eigentlichen Bedeutung und in ihren Konsequenzen aber über die Grenzen dieser Einzelwissenschaften hinausreichten.“[49]

Das Ziel, eine einheitliche theoretische Konzeption für die Allgemeine Kunstwissenschaft zu entwickeln, erreichten sie ebenso wenig wie den angestrebten Status einer selbstständigen Disziplin. Ihre Erfolge lagen zweifellos eher auf organisatorischem Gebiet: die Gesellschaft wurde eine überregionale interdisziplinäre Vereinigung, die bis in die Zeit des Nationalsozialismus bestand und deren Zeitschrift noch heute besteht – sie hat allerdings seit der Nazi-Zeit den Namen ihres Be-

---

45 Vgl. Ansprache des Vorsitzenden zum 25jährigen Jubiläum, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 28, 1934, S. 205-207.

46 Vgl. dazu Henckmann 1985 (wie Anm. 42), S. 279.

47 Vgl. dazu schon die Untersuchung der ästhetischen Konzeption Dessoirs bei Paul Moos: Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik. Berlin [1919], S. 293-330. – Jost Hermand klassifizierte Dessoir zu Unrecht als Vertreter eines „‚schlackenlosen‘ Formalismus“. Hermand 1968 (wie Anm. 10), S. 131.

48 Vgl. Tom Kindt und Hans-Harald Müller: Dilthey gegen Scherer. Geistesgeschichte contra Positivismus. Zur Revision eines wissenschaftshistorischen Stereotyps, in: DVjs 74, 2000, S. 685-709, S. 695 u. 698.

49 Henckmann 1985 (wie Anm. 42), S. 280.

gründers vergessen. Außerdem organisierte die Vereinigung 1913 den überaus viel beachteten ersten *Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, der, obwohl als nationaler Kongress geplant, einen internationalen Charakter erhielt.

Grundgedanke des Kongresses war

> „der Zusammenschluß derjenigen Wissenschaften, welche es mit irgendeiner Art des Kunstschaffens zu tun haben, mit einer objektivistisch gerichteten Ästhetik, – einer Ästhetik, die sich von deduktiver Begriffsspekulation ebenso fernhält wie von unsachlicher Schöngeisterei, vielmehr von den künstlerischen Gegebenheiten ausgeht.“[50]

Die allen neuen Forschungsrichtungen über Kunst aufgeschlossene Gesellschaft hatte nur wenige Feindbilder: Neben „deduktiver Begriffsspekulation“ und „unsachlicher Schöngeisterei“ – von der u. a. die Kunsterziehungsbewegung nicht frei war – gehörten im wesentlichen die historistischen Forschungstraditionen des 19. Jahrhunderts zu den Feindbildern. Dessoir war der Auffassung, dass der Kongress in Zeiten eines epochalen Umbruchs stattfand:

> „Wir können [...] feststellen, daß die Gegenwart sich von der bislang herrschenden Überernährung mit bloß historischer Betrachtungsweise frei zu machen beginnt. Die gleiche Triebkraft, die den Philosophen zur Annahme einer unabhängigen Ordnung des ästhetisch Wertvollen führt, drängt den Geschichtsforscher zum Objekt als solchem, zur Sache selbst.“[51]

Im Interesse dieses Umbruchs scheute sich Dessoir nicht, auch in literaturwissenschaftlichen Fragen deutlich Stellung zu beziehen; er wandte sich gegen die genetische Interpretation im Allgemeinen[52], den Biographismus[53] und die Suche nach außerliterarischen Vorbildern im Besonderen und meinte, in „Scherers Schule“ sei

> „die immerhin erhebliche ästhetische Einsicht des Meisters mehrfach durch ein sinnloses Mechanisieren überdeckt worden; der Glaube an die Modellwahrheit und die treue Liebe zum zwecklosen Datum kennzeichnen diese Enthusiasten des überflüssigen Wissens. [...] Wir aber verlangen, daß dieser Psychologismus überwunden werde, daß man objektivistisch vom Gebilde und seiner Sprachgestalt ausgehe und die entwickelungsmäßige Betrachtung nur ergänzend verwende.“[54]

---

[50] Oskar Wulff: Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, in: ZfÄsth. 9, 1914, S. 556-562, S. 556/57.

[51] Max Dessoir: Eröffnungsrede, in: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7. - 9. Oktober 1913. Bericht, hg. vom Ortsausschuß. Stuttgart 1914, S. 42-54, S. 44.

[52] 1914 wandte sich Dessoir pauschal gegen das von Hermann Paul im „Grundriß der germanischen Philologie“ aufgestellte Prinzip der genetischen Interpretation, vgl. Max Dessoir: Allgemeine Kunstwissenschaft, in: Deutsche Literaturzeitung 1914, Nr. 44/45 (Okt./Nov.), Sp. 2405-2415, Sp. 2415.

[53] Gegen Dessoirs pauschale Ablehnung der biographischen Methode wandte sich in einer Stellungnahme Richard Moritz Meyer, Der „Biographismus” in der Literaturgeschichte, in: ZfÄsth. 9, 1914, S. 249-254.

[54] Dessoir 1914 (wie Anm. 51), S. 49.

Zur werkimmanenten Interpretation um 1910

Neben allgemeinen Sektionen hatte der Kongress auch spezielle zur bildenden Kunst, zur Musik und zur Literatur. In der letzten sind besonders hervorzuheben die Beiträge von Oskar Walzel über *Tragische Form*, von Helene Herrmann über *Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht*[55] und von Richard Müller-Freienfels über *Das Ich in der Lyrik*[56] – alle drei Beiträge dürften den Erwartungen Dessoirs entsprochen haben, weil sie sich ohne Berücksichtigung literarischer Kontexte[57] mit gattungs- und formspezifischen Problemen von Lyrik und Drama beschäftigten. Müller-Freienfels' Aufsatz verdient schon deshalb Beachtung, weil er in den historischen Rückblicken zum Problem des *lyrischen Ich* stets vergessen wurde, obwohl er im Anschluss an Margarete Susmann noch vor Oskar Walzel[58] eine strikte Unterscheidung zwischen Autor-Ich und lyrischem Ich sowie eine Typologie von dessen Erscheinungsformen vorschlug. In unserem Kontext ist aber eine Bemerkung über das Verhältnis von genetischer und immanenter Werkanalyse vielleicht noch wichtiger, die Müller-Freienfels in der Diskussion machte, die sich an seinen Vortrag anschloss:

> „Man muß einmal die Gedichte so nehmen, wie sie sind, nicht immer künstlich die Nabelschnur wieder anknüpfen wollen, die der Dichter selber zerschnitten hat. Der Dichter wollte uns die Werke als gerundete, in sich geschlossene Gebilde darbieten; die zuweilen etwas übereifrige Literaturwissenschaft will aber diese Geschlossenheit nicht gelten lassen. Meine Betrachtungsweise nun will sich nur an die Werke selber halten, will die Werke, nicht die Dichter untersuchen; und ich glaube gerade gezeigt zu haben, daß diese Betrachtung bei vielen Dichtungen notwendig ist, während in anderen Fällen auch die Verknüpfung mit der Persönlichkeit des Schöpfers Gewinn für die ästhetische Betrachtung erbringen kann. Daß genetisch die Persönlichkeit des Dichters der Mutterboden ist, aus dem die Gedichte erwachsen, das zu bestreiten ist mir natürlich gar nicht in den Sinn gekommen. Ich frage nur, welche Umformungen hat dieses Ich erfahren, und zeige dabei, wie verschieden sich da die einzelnen Fälle stellen können. Auch die Literaturwissenschaft muß einen Schritt machen, den die Kunstwissenschaft schon lange gemacht hat, sie muß die Werke selbst mehr ansehen, statt der Personen, die sie geschaffen haben.“[59]

Die Ausführungen von Müller-Freienfels machen, ähnlich wie die von Rudolf Lehmann, die Konzeption einer Interpretation deutlich, die den entstehungsgeschichtlichen Kontext literarischer Texte heuristisch berücksichtigt, ohne bei der Interpretation notwendig auf ihn zu rekurrieren. Eine solche Konzeption nun findet sich theoretisch am reflektiertesten formuliert in dem Aufsatz über *Wesen*

---

[55] In: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1914 (wie Anm. 51), S. 354-367.

[56] Richard Müller-Freienfels: Das Ich in der Lyrik, in: Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1914 (wie Anm. 51), S. 342-351.

[57] Für den Kontextualismus hatte Dessoir den leicht denunziatorischen Begriff „Umgebungslehre“ geprägt, vgl. Dessoir 1914 (wie Anm. 51), S. 51.

[58] Vgl. Oskar Walzel: Schicksale des lyrischen Ichs, in: ders.: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926, S. 260-276.

[59] Müller-Freienfels 1914 (wie Anm. 56), S. 452.

und Methoden der Literaturwissenschaft des bereits erwähnten August Kober. Kobers Aufsatz war ursprünglich geplant als Replik auf einen Beitrag des Bonner Literaturwissenschaftlers Berthold Litzmann über *Literarische Kritik* für *den Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* – da Litzmann seinen Beitrag zurückzog, publizierte Kober, ein Schüler Richard Moritz Meyers und Georg Simmels[60], ihn separat.

Kober wies eingangs darauf hin, dass „Theorien der Literaturgeschichte" in der Disziplin „im allgemeinen mit Mißtrauen"[61] betrachtet würden. Eine theoretische Reflexion der Methoden sei jedoch gerade in der Gegenwart sehr nötig, weil die Vertreter der Disziplin „in ihren Arbeiten die verschiedensten Wege" einschlügen und weil sich auch „Nichtfachleute" in der Öffentlichkeit mit „Themen der Literaturgeschichte"[62] befassten. Kober beschäftigt sich kritisch mit zwei Interpretationsweisen, der biographischen und der psychologischen, die ihre Gemeinsamkeit darin fänden, dass sie „die Zweiheit Mann und Werk zu der Einheit Mensch"[63] verdichteten. Obgleich er die relativen Verdienste der beiden Interpretationsweisen anerkennt, stellt er fest, dass sie den eigentlichen „Sinn und Zweck" der Literaturgeschichte verfehlten: „Nicht die Menschen sind ihr Gegenstand, sondern die Werke"[64]. Entsprechend schlägt Kober vor:

> „Das Verfahren, ohne Rücksicht auf den Autor, auf die Genesis zu untersuchen, kann man auch sehr wohl auf moderne und modernste Denkmäler anwenden, so schwer es dem Forscher auch wird, auf alle seine Kenntnisse über den Schöpfer und den Prozeß der Schöpfung zu verzichten, sie radikal auszuschalten und dem Objekt ganz waffenlos gegenüberzutreten. [...]. Man darf das künstlerische Denkmal völlig ohne Rücksicht auf seinen Entstehungsprozeß untersuchen. Es ergibt sich aus diesem Zusammenhang zunächst die Frage, ob die gekennzeichnete Art der Untersuchung zur Aufgabe der Literaturwissenschaft gehört. Um es vorwegzunehmen: sie ist m. E. überhaupt die eigentliche Zentralaufgabe der Literaturwissenschaft, genauer, der literaturwissenschaftlichen Interpretation."[65]

---

[60] Zu Kober, der sich später dem Journalismus zuwandte, vgl. dessen Lebenserinnerungen, August-Heinrich Kober: Einst in Berlin. Rhapsodie 14. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben und bearbeitet von Richard Kirn. Hamburg 1956. Über die Studienzeit in Berlin, S. 61-63.

[61] August Herrmann Kober: Wesen und Methode der Literaturwissenschaft, in: GRM 7, 1915-1919, S. 109-118, S. 109.

[62] Ebd., S. 111.

[63] Ebd., S. 114.

[64] Ebd., S. 115.

[65] Ebd.

Zur Begründung führt Kober eine Norm[66] an, die er freilich – wie die werkimmanenten Interpreten der 40er und 50er Jahre – nicht als solche kennzeichnet: „Der Dichter schafft mit seinem Werke durchaus immer Überindividuelles. Das literarische Denkmal ist nicht nur eine Sublimierung seines Individuellen, vielmehr absolut selbständig."[67] Über die methodischen Konsequenzen seiner Festlegung ist Kober, wie seine folgenden Ausführungen zeigen, sich völlig im Klaren: Nach der Analyse von Wortsinn und Satzsinn sowie des sprachlich-stilistischen Baus eines Gedichts ist das Ziel der Interpretation die Erfassung von dessen Gehalt „als einfacher Komplex einer Reihe von Einzelvorstellungen unter dem Gesichtspunkte eines alles bestimmenden Grundgefühles."[68] Ebenso wie Lehmann und Müller-Freienfels räumt Kober der genetisch-biographischen Methode eine heuristische Funktion ein:

> „Die Interpretation bedarf als Voraussetzung für die Herrichtung ihres Arbeitsgebiets der Philologie. Sie bedarf, ebenso nur als Vorarbeit, der historisch-psychologischen Biographie. Beide Wissenschaften rücken ihr das Objekt in die rechte Beleuchtung, präparieren es für den Operationstisch, nichts weiter."[69]

Kobers Aufsatz schließt mit einem Ausblick auf die Konsequenzen seiner Auffassung von Interpretation für die Literaturgeschichtsschreibung:

> „Eine Aneinanderreihung schaffender Subjekte, mit ihren Objekten als Selbstdarstellungsformel, ergibt die traditionelle Art der Literaturgeschichte. Eine andere Reihung aber ist noch möglich; wenn man nämlich die Werke als selbständige Objekte nimmt. Dann wäre eine Geschichte der Dichtungen ohne die der Dichter erreicht, wie umgekehrt die Geschichte der Dichter ohne die der Gedichte bereits geschrieben wird. Es erscheint nun völlig absurd, etwa einen Zusammenhang zweier Werke anzunehmen ohne Zusammenhang der dazugehörenden Dichter. Und doch ist diese Annahme möglich. Logisch zunächst steht ihr gar nichts im Wege."[70]

Kobers Konzeption der literaturwissenschaftlichen Interpretation zeigt nicht allein eine deutliche strukturelle Verwandtschaft zur ‚werkimmanenten Interpretation', sie bezieht sich auf Wölfflins Konzeption einer „Kunstgeschichte ohne Namen"[71],

---

[66] Kober, Wesen und Methode der Literaturwissenschaft, unterstreicht (S. 117), dass ihn von Julius Petersens Konzeption „theoretische Interessen" trennen: „Mit der absoluten Beschränkung der Forschung (literarische Interpretation) auf das fertige abgeschlossene Kunstwerk unterscheide ich meine Definitionen von Petersens, bei dem die Literaturwissenschaft ein Weg zur Erfassung und Begreifung des Volksgeistes ist. Beurteilt er Literaturdenkmäler letztlich genetisch und synthetisch, so will ich rein essentiell und analytisch untersuchen." Kober bezieht sich hier auf Julius Petersen: Literaturgeschichte als Wissenschaft. Heidelberg 1914.

[67] Kober 1914 (wie Anm. 66), S. 116.

[68] Ebd.

[69] Ebd., S. 117

[70] Ebd., S. 118. – Vgl. dazu auch August H. Kober: Der Begriff der Literaturgeschichte, in: ZfÄsth. 10, 1915, S. 191-206.

[71] Vgl. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915, S. 7.

weist voraus auf Josef Körners 1937 konzipierte und 1954 mit einer immer noch lesenswerten Einleitung versehene Sammlung „Wortkunst ohne Namen“[72] und antizipiert literaturgeschichtliche Konzeptionen, die nicht vom Autor und Entstehungskontext, sondern von formalen oder semantischen Merkmalen der Werke ausgehen.

Ziel meiner knappen und sicher allzu impressionistischen Rekonstruktion war es in erster Linie, die Geschichte der werkimmanenten Interpretation einmal in den ihr historiographisch angemessenen Traditionszusammenhang zu stellen, der nach 1945 vergessen oder verdrängt wurde. Eine genauere Untersuchung würde vermutlich zeigen, dass diese Tradition in den weiteren Kontext ähnlicher Bestrebungen gehört. Um 1910 gab es nämlich in mehreren geisteswissenschaftlichen Disziplinen produktive Ansätze zu formalistischer und (proto)strukturalistischer Theoriebildung, die freilich weder vor 1914 noch in der Weimarer Republik zum Mainstream gehörten und nie eine vergleichbare Beachtung fanden wie der russische Formalismus oder der tschechische Strukturalismus. Nicht überflüssig scheint es schließlich, darauf aufmerksam zu machen, dass die ‚werkimmanente Interpretation‘ ebenso wie der *New Criticism*, der nach dem Zweiten Weltkrieg nicht unerheblich zum Ansehen dieses Programms beitrug, im internationalen Theorienvergleich eine erheblich verspätete Erscheinung war.

[72] Vgl. Josef Körner: Wortkunst ohne Namen. Übungstexte zur Gehalt-, Motiv-, und Formanalyse. Zweite, erweiterte Auflage. Bern 1954.

Abbildungsnachweis

S. 218-221, Abb. 1-4: Archiv des Autors

S. 250, Abb. 1: Aufnahme Hüttich-Oemler, Bauhaus Archiv Berlin, Müller 2004, S.144, Abb. 37.

S. 251, Abb. 2+3: Baukunst, 1925.

Autorinnen und Autoren

Toni Bernhart, Literaturwissenschaftler und Theaterautor, geb. 1971 in Meran, Studium der Deutschen Philologie, Theaterwissenschaft und Geographie an der Universität Wien, 2001 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin, Koordinator der Graduiertenschule für die Künste und die Wissenschaften an der Universität der Künste Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Auditivität und Literatur, Raumpoetik, Quantitative Literaturwissenschaft.

Andreas Beyer, Kunsthistoriker. Nach Professuren in Jena, Aachen und Basel seit 2009 Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris. Forschungsschwerpunkte in der Kunst und Architektur der frühen Neuzeit und der deutschen Klassik sowie in der Wissenschaftsgeschichte. Mitherausgeber der Zeitschrift für Kunstgeschichte.

Heinrich Dilly, Prof. der Kunstgeschichte i.R., 1977 Promotion zum Dr. phil. an der Freien Universität Berlin aufgrund der Dissertation *Kunstgeschichte als Institution – Studien zur Geschichte einer Disziplin* (Frankfurt am Main 1979). 1984-1995 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart, 1995 – 2006 Professor für neueste Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Halle. 1985/86 Fellow an Netherlands Institute for Advanced Study in Wassenaar und 2006 am Clark Art Institute in Williamstown; 1999/2000 Scholar am Getty Research Institute in Los Angeles.

Andrea Gottdang, Studium der Kunstgeschichte, Neueren Deutschen Literaturwissenschaft und Volkskunde in Kiel und Wien, Promotion 1996 in Kiel, Habilitation 2003 an der LMU München. Seit 2008 Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Salzburg. Forschungsschwerpunkte: Italienische Malerei, Deutsche

Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Ikonographie, Wechselbeziehungen zwischen den Künsten, insbesondere Musik und Malerei.

Hans-Joachim Hinrichsen, Studium der Musikwissenschaft an der FU Berlin (Dr. phil. 1992), 1998 Habilitation. Seit 1999 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Mitherausgeber des Archiv für Musikwissenschaft und der Schubert : Perspektiven; 2001-2007 Präsident der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (AMG), seit 2008 Mitglied der Academia Europaea und seit 2009 der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte, Musikästhetik und Interpretations- wie Rezeptionsgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts; in letzter Zeit (gemeinsam mit Michael Heinemann): Johann Sebastian Bach und die Gegenwart. Beiträge zur Bach-Rezeption 1945–2005 (2007) sowie (gemeinsam mit Andreas Ballstaedt): Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte (2008).

Oliver Huck, Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Er hat das Fach zuvor bereits als Professor an der Hochschule für Musik Würzburg und daneben als Gastprofessor an der Université d'Evry-Val d'Essone, der Universität Basel und an der Università di Trento vertreten.

Henrik Karge, geboren 1958 in Rotenburg an der Fulda, studierte an den Universitäten Mainz und Granada Kunstgeschichte und promovierte 1986 in Mainz mit einer Dissertation über die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts (erschienen deutsch 1989, spanisch 1995). Während der Assistentenzeit an der Universität Kiel erfolgte 1994 die Habilitation mit einer Arbeit über Karl Schnaase und die Anfänge der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert. Seit 1997 ist Henrik Karge Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der spanischen Kunst, die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte und die europäische Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Sebastian Klotz, Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, Leiter eines TransCoop-Projekts der Alexander von Humboldt-Stiftung mit dem Thema „Music as a Medium of Urban Transformation: Berlin, Chicago, Kolkata" (2008-2011). Sein Forschungsinteresse richtet sich darüber hinaus auf Musik als Wissensform und auf eine kulturwissenschaftlich akzentuierte Musikforschung, die gleichwohl den Kern musikologischer Expertise weiterzuentwickeln sucht. Publiktationen über Erich von Hornbostel über musikalische Aufschreibesysteme der Neuzeit, über Disco als post-heroische Ästhetik.

Steffen Martus, Professor für neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Aufsätze und Monographien zur Literaturgeschichte vom 17. bis 21. Jahrhundert. Zuletzt erschienen: Die Brüder Grimm. Eine Biographie. Berlin 2009.

Hans-Harald Müller, geb. 1943, Professor (pensioniert) für Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg. Gastprofessuren in St. Louis, Johannesburg, Cambridge (St. John's College) und Rostock; Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Literaturwissenschaft, Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Letzte Veröffentlichungen: Tom Kindt / Hans-Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy.* Berlin u. a. 2006 (= Narratologia 9); *Leo Perutz. Biographie.* Wien 2007.

Sandra Richter, Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Stuttgart, Visiting Fellow am King's College London, Arbeitsschwerpunkte: Literatur-, Ideen- und Wissensgeschichte sowie Rhetorik, Poetik, Ästhetik und Literasturtheorie. Ausgewählte Publikationen: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke* (de Gruyter 2004), *A History of German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context*, 1770-1960 (de Gruyter 2010).

Christian Scholl, Privatdozent für Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität Göttingen, 1999 Promotion, 2002-2004 an der University of Chicago, 2005 Habilitation an der Universität Göttingen: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, 2004-2009 Leiter der Emmy Noether-Gruppe „Romantikrezeption, Autonomieästhetik und Kunstgeschichte" in Göttingen.

Carlos Spoerhase, Studium der Germanistik, Philosophie und Politischen Theorie u.a. an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Johns Hopkins University Baltimore; Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin (2006); Visiting lecturer am King¹s College London (2007); Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (2007-2010), seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Céline Trautmann-Waller, Seit 2005 Professorin für Germanistik (Etudes germaniques) an der Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Leiterin der Forschungsgruppe CEREG (Centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone). Publikationen u.a.: *Victor Basch: l'esthétique entre la France et l'Allemagne*, in: Revue de métaphysique et de morale 2002-2, S. 227-240; *Aux origines d'une science allemande de la culture. Linguistique et psychologie des peuples chez Heymann Steinthal* (2006); *Etudier les tapis orientaux à Vienne en 1891: les débuts d'Alois Riegl*, in: Kerstin Hausbei / Alain

Lattard (Hg.): *Identités multiples. Mélanges offerts à Gerald Stieg* (2008), S. 211-219; (Hg. mit Carole Maigné) *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou* (2009); (Hg. Mit Michel Espagne u. Bénédicte Savoy) *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter* (erscheint 2010).

Oliver Wiener, Studium der Musikwissenschaft und der deutschen Literaturwissenschaft in Würzburg. Mitarbeiter des DFG-Projekts *Die Gradus ad Parnassum (1725) von J. J. Fux im europäischen Kontext*. 2004 Promotion mit der Studie *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in der Allgemeinen Geschichte der Musik von J. N. Forkel.*

Namensregister

Dieser Band nimmt jenen doppelten Wettstreit in den Blick, der für die Kunstwissenschaften (Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft) im 19. Jahrhundert typisch ist: den Wettstreit zwischen den Wissenschaften selbst, der sich aus dem Wettstreit ihrer Künste speist. Die jeweilige Kunstwissenschaft, so die zugrunde liegende Hypothese, bezieht ihre Geltung und ihren Rang aus der allgemeinen Wertschätzung ihrer Bezugskunst. Auf diese Weise geraten die Künste und ihre Wissenschaften in eine sich wechselseitig verstärkende Konkurrenz, die ihren Ausdruck in zahlreichen Debatten über die jeweilige Leitkunst findet.

Die interdisziplinär hier versammelten Beiträge erschließen aus unterschiedlichen Perspektiven die wissenschaftsgeschichtlichen Ausdifferenzierungs- und Homogenisierungsprozesse, in deren Zusammenhang der Wettstreit der Künste und ihrer Wissenschaften im 19. Jahrhundert stattfand. Die sie verbindende Fragestellung zielt dabei auf die Grundlagen des Kunstverständnisses sowie auf die Grundlagen des Selbstverständnisses der Kunstwissenschaften. Es geht nicht zuletzt auch darum, aufzuzeigen, inwiefern die Prämissen, die zur Begründung der Disziplinen entwickelt wurden, nach wie vor Gültigkeit beanspruchen – direkt durch ihre disziplinäre Kanonisierung und indirekt selbst durch die gebrochene Wirksamkeit jener wissenschaftlichen Meistererzählungen, die sie hervorgebracht haben.



ISBN: 978-3-941875-48-7

Universitätsverlag Göttingen